

ȘTIINȚA PENTRU TOȚI

L

14.923

HENRI WALD

Puterea vorbirii



HENRI WALD

Puterea vorbirii



415.339

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București, 1981

INTRODUCERE

La început a fost, într-adevăr, cuvântul... Numai că nu este vorba de începutul *lumii*, ci de începutul *culturii*. Vorbirea a creat opoziția dintre prezență și absență, cerînd inventarea mijloacelor de transformare a idealului în real. Antropoidul a devenit subiect și lumea a devenit obiect datorită vorbirii. Transformarea trăirilor în idei este, în primul rînd, opera vorbirii.

Vorbirea este singurul sistem de semne cu un semnificant *dublu articulat* — sintagmele în moneme și monemele în foneme — capabil să producă, prin energia lui *metaforică*, semnificații din ce în ce mai *abstracte* și mai *generale*. Fiind creatoare de idei, de întrebări și răspunsuri, vorbirea este, de fapt, singurul mijloc în stare să asigure o adevărată comunicare: *dialogul*. În vreme ce, în lumea necuvîntătoarelor, informația se *propagă*, spontan de la unele la altele, prin vorbire, oamenii pot să *comunique* unii cu alții. În puterea vorbirii își are izvorul deosebirea fundamentală dintre semnalele prin care „comunică” animalele și simbolurile prin care comunică oamenii. Semnalele n-au istorie, ci o lentă evoluție care nu îngăduie decît adaptarea la mediu. Simbolurile, în primul rînd, lingvistica, inaugurează istoria și permit prin capacitatea lor de a abstractiza și de a generaliza, atît cunoașterea, cît și domesticirea mediului. „Pentru spiritul materialist —

scrie Gérard Mendel, opunându-se, de fapt, mecanicismului — tentația este aproape irezistibilă de a considera omul ca pe un animal perfecționat. Dar această perspectivă nu ne spune nimic cu privire la diferențele care constituie procesul uman : puțin mai multă comunicare interindividuală nu dă limbajul uman ; puțin mai multă activitate voluntară nu dă corpul uman ; puțin mai mult timp de copilărie nu dă, el singur, inconștientul freudian ; puțin mai multă productivitate nu dă capitalismul etc.”¹ Miracolul antropogenezei se săvârșește prin saltul calitativ de la semnal la vorbire. Superioritatea calitativă a vorbelor față de semnale provine din generalitatea semnificațiilor pe care le produce. „Magia” cuvintelor ține de valoarea cognitivă și pragmatică a noțiunilor pe care le vehiculează. „Fiecare cuvânt era și rămâne o victorie contra absenței, contra lipsei, contra nepuinței”². Probabil că, acum zece mii de ani, câinii lătrau ca și azi, în vreme ce oamenii au și început să comunice între ei prin metalimbaje și tele-video-fon. Spre deosebire de animale, oamenii au libertate să schimbe, să înmulțească, să perfecționeze mijloacele de organizare a vieții în comun. Superioritatea definitivă a omului față de orice animal se datorează intelectului său, nu inteligenței sale, reflecțiilor critice, nu reflexelor adaptive. Fără vorbire nu este însă posibilă trecerea de la inteligență la intelect. Numai vorbirea poate transforma *informația senzorial-emoțională*, care se propagă prin semnale, în *cunoștințe* și *aprecieri*, care nu se pot comunica decât prin simboluri și semne. „Informația este o cantitate negativă adusă minții de către un eveniment când trece din viitor în trecut. Cunoștința este o construcție îndeajuns de stabilă pentru a frâna scur-

¹ Gérard Mendel ; *La chasse structurale*, Paris, Payot, 1977, p. 55.

² *Ibid.*, p. 193.

gereea timpului și a rămâne disponibilă la scara unei vieți umane destul de mobilă pentru a primi neîncetat noi răspunsuri și a le însera în structuri lizibile”¹.

Vorbirea transformă însă informația naturală nu numai în cunoștințe, ci și în evaluări. Informația pe care o comunică vorbirea este nu numai intelectuală ci și valorificatoare, nu numai reflexivă, ci și apreciativă. Din globală cum este în natură, informația se diferențiază în denotația și conotația semnificațiilor verbale. Comparînd gîndirea omenească cu „mașinile de gîndit”, Robert Escarpit afirmă pe drept cuvînt că „mașina este incapabilă de negentropie. Cu alte vorbe este incapabilă de a crea diferențierea”². Prin participarea nemijlocită la formarea și dezvoltarea noțiunilor, prin capacitatea ei de abstractizare și generalizare, vorbirea produce nu numai o cantitate mai mare de informație decît primește, ci creează o informație de o altă calitate: *ideea*. La om „inteligenta, creatoare de informație, întrece reflexul simplu transcodaj al informației”³. Transformînd informația naturală într-una culturală, vorbirea nu comunică nici percepții, nici emoții, ci denotația și conotația semnificațiilor verbale în care s-au cristalizat trăirile senzorial-afective.

Deși este convins că „nu se poate gîndi un concept fără a-l «vorbi» mental într-o limbă oarecare”⁴, R. Escarpit crede că receptorul vizual aduce minții mai multă informație decît cel auditiv. „Capacitatea canalului vizual este superioară aceleia a canalului auditiv, adică într-un timp dat se poate transmite o can-

¹ R. Escarpit, *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette, 1976, p. 59—60.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ R. Escarpit, *L'écrit et la communication*, P.U.F., Paris, 1973, p. 40.

titate superioară de informație : cam de o sută de ori mai mare. Vizualul este mai credibil, finețea nuanțelor pe care le poate percepe fiind mai mare, pe drept cuvânt, se acordă totdeauna mai multă încredere martorului ocular¹. Însă martorul ocular nu se mărginește numai să vadă ; el trebuie să și știe ce a văzut. Or, știința a ceea ce vedem vine pe canalul auditiv. Vorbirea completează perceperea senzorială a unui lucru cu priceperea conceptuală a proprietăților lui esențiale. A înțelege ceea ce vezi înseamnă a asculta cuvintele care îți spun despre ce e vorba. Ceea ce se vede depinde în mult mai mare măsură decât se crede de ceea ce știe cel ce privește. Relativitatea înțelegerii aceleiași întâmplări de către mai mulți martori oculari a devenit unanim acceptată. Percepția vizuală nu este neapărat mai sigură decât conceptul produs de vorbire ; există și iluzii optice, nu numai teoretice. Oamenii știu ce văd nu numai privind, ci și ascultând. Vulturul vede mai *multe*, dar omul vede mai *mult*. Percepția unui măr care cade nu ne dă mai multă informație decât legea căderii corpurilor : prima ne informează despre fenomen, cealaltă, despre esență. Bogăția percepției este compensată de generalitatea conceptului. Cunoașterea începe și se încheie cu percepția, dar între experiență și experiment intervine elaborarea lingvistică a formelor logice care identifică obiectul cunoașterii : concepte, ipoteze, inferențe. Fără vorbire ar fi fost imposibil saltul inductiv de la „unii oameni sînt muritori” la „orice om e muritor”. Sporul de informație pe care îl aduce concluzia unei inducții față de premisele ei, este produs de energia generalizantă a vorbirii, singura capabilă să îndeplinească „scandalul logic” al trecerii de la particular la general. Evident, banalizarea transformă, pînă la

¹ *Ibid.*, p. 67,

urmă, orice adevăr într-un truism, adică într-o cunoștință care nu încetează să fie adevărată, dar încetează să mai fie o informație. Mai toate adevărurile încep cu paradoxuri și ajung niște platitudini. Nu încapă îndoială că gândirea nu poate fi redusă la vorbire, dar nici nu poate fi altfel produsă decât în și prin vorbire. În vreme ce gândirea e cursivă, sintetică și pur calitativă, vorbirea este discursivă, analitică și cuantificabilă. „Poate că nu există identitate între limbaj și gândire, dar unitățile constitutive ale limbajului (foneme, trăsături etc.) sînt singurele unități discrete de care dispunem pentru a cuantifica informația continuă a gândirii”¹. Oricît de mare ar fi autonomia gândirii față de vorbire, ea nu poate fi niciodată decât relativă.

Toate formele neverbale de comunicare între oameni depind, în ultimă analiză, de vorbire. Chiar și într-o cultură ca a noastră, preponderent conică imaginea nu poate înlocui vorbirea, ci doar scrierea alfabetică. Toate simbolurile vizuale, de la cele funcționale pînă la cele artistice sînt iconograme care transcriu în două sau trei dimensiuni conotațiile unidimensionale ale unor vorbe. Un cuțit și o furculiță înseamnă restaurant, un cerc albastru și unul roșu înseamnă rece și cald, un porumbel alb înseamnă pace ... Oricît de fulgerătoare ar fi reconvertirea simbolurilor vizuale în vorbirea pe care o ilustrează nici o înțelegere nu e posibilă fără ea. Iluzia că simbolurile vizuale au devenit independente față de orice limbă este întreținută de caracterul lor supranațional; se neglijează însă faptul că fiecare privitor le recunoaște citindu-le în limba sa maternă. „O anumită obișnuință a bibliografiilor, de pildă — mărturisește R. Escarpit — m-a condus să identific două logograme chi-

¹ R. Escarpit, *Théorie générale de l'information...*, p. 28.

neze ca semnificînd „literatură” și, văzîndu-le, să pronunț *literatură*, fie că știu, fie că nu știu că pronunțarea lor este *wen xue* în chineză și *bungaku* în japoneză”¹. Ca și în cazul chinezilor, unificarea omenirii are nevoie de aceeași scriere înainte de a se ajunge la aceeași limbă. Simbolizarea se dovedește astfel a fi un act de semnificare al cărei semnificant este un simbol și a cărei semnificație este conotația unui cuvînt: ceea ce se percepe este *imitativ*, iar ceea ce se pricepe este o anumită *atitudine* pragmatic-afectivă; sensibilul mimează realul, iar inteligibilul ia atitudine față de el. Denotația simbolurilor vizuale aparține vorbirii pe care o figurează. „Produsele artei și ale naturii — spune Gérard Genette — n-au altă rațiune de a fi, altă demnitate decît de a ilustra un limbaj: realitatea nu este decît un ornament al discursului”². Oricît de mare ar fi independența relativă a imaginii față de vorbire, ea rămîne totdeauna semnificantul secund al semnificațiilor verbale. Independența față de vorbire a unei imagini nu este totală nici atunci cînd simbolismul semnificantului ei este minim, iar conotația semnificației pe care o figurează este decantată la maximum, ca în arta abstractă, nici atunci cînd semnificantul este însuși obiectul și conotația se învecinează cu emoția, ca în arta concretă. În primul caz, se forțează trecerea „dincolo” de limbaj, în al doilea, se încearcă rămînerea „dincoace” de limbaj. Însă expunerea unor obiecte într-o vitrină spune deja ceva, iar o pură ornamentație încă mai spune ceva. Ca să nu mai vorbim de „Victory Boogie-Woogie” pictat de Piet Mondrian în 1943—1944. Michel Seuphor vorbește chiar de „rigorismul lingvistic al picturii sale”, de credința lui între coincidența dintre imaginea ar-

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 173.

tistică și universalul real dezvăluit de vorbire și gândire.

Arta nu comunică însăși emoția, ci conotația în care emoția s-a transformat alături de denotația semnificațiilor verbale. Arta este expresia culturală a emoțiilor umane, nu manifestarea lor naturală. În timp ce un lucru este *manifestarea individuală* a unui gen, semnificantul unei opere de artă, simbolul artistic, *individualizează* o semnificație generală înainte de toate verbală. În poezie, poeții nu plâng, ci se plâng, iar în pictură, peisajul înseamnă cu totul altceva decât în natură. Există o deosebire radicală între emoția trăită cu prilejul unei despărțiri reale și emoția resimțită în fața unei despărțiri fictive, care se petrece într-o reprezentare de teatru sau într-un film. Numai emoția declanșată de expresia atitudinii umane față de lume este estetică. În opoziție cu emoția naturală, cea estetică este cultă, adică trecută atât prin vorbirea creatorului, cât și prin vorbirea publicului. „Limba vorbită, transmisă și conservată, iată instrumentul indispensabil al culturii”¹, scria Lazăr Șăineanu încă în 1896. „Nimeni nu poate crea sau „gusta” o operă de artă fără să știe despre ce e vorba...” Vorbirea conduce atât actul de creație cât și actul de recepție. „Nici o societate — spunea recent Paul Ricoeur — nu este așezată direct și imediat în fața propriei sale trăiri. Fiecare își citește propria sa devenire în funcție de prescripțiile propriului său cod cultural. Aceste coduri culturale sînt pentru om ceea ce sînt codurile genetice pentru speciile animale: adică modele organizatoare ale experienței”². Și cultura începe cu vorbirea.

¹ Lazăr Șăineanu, *Studii folclorice*, Socec, București, 1896, p. 229.

² Paul Ricoeur, în *Le temps et les philosophies*, Paris, Payot, 1978, p. 15.

Lazăr Șăineanu socotea că „gesturile stabilesc, așadar, puntea ce desparte limba nearticulată de cea articulată și aceasta explică importanța lor capitală în cheștiunea originilor graiului”¹. Altfel spus, gesturile au precedat vorbirea și au mijlocit saltul de la comunicarea nelingvistică la cea lingvistică. Este însă mult mai probabil ca gesturile să arate în cvadri-dimensionalitatea spațiotemporală a realului conotația unidimensională din semnificația anumitor cuvinte. Mimarea nu este un „grai fără cuvinte”, ci expresia plastică a unor cuvinte nerostite. În actul indicației, degetul arătător întruchipează conotația unor cuvinte deictice indicatoare. Dezvoltând gestică și mimica, artele vizuale încearcă să salveze cât mai mult din emoția condensată în semnificația cuvintelor. Față de vorbire, care este semnificantul primordial, orice alt primordial, orice alt mijloc de comunicare umană este un semnificant secund.

Pe de o parte, prin mijloacele stilistice ale beletristicii, pe de alta, prin puncte, linii, culori și corpuri, arta redresează neconținut conotația în care vorbirea a așezat experiența pragmatică și afectivă a oamenilor în lupta cu indiferența mediului. Impresia că, în fața unui tablou, plăcerea estetică se dispensează de vorbire este pricinuită de scurtarea, prin educație, a intervalului dintre înțelegere și emoție. Necunoscătorul are nevoie de mai multă vorbire decât expertul. Nu există artă autentică inaccesibilă, ci doar un public insuficient educat. De aici, rolul crescând al esteticienilor, al criticilor, al cronicarilor, al ghizilor într-o societate tot mai democratică.

Prin vorbire și mijloacele neverbale de comunicare, oamenii reușesc să se opună mereu entropiei crescânde a naturii, care, lăsată în voia ei, tinde să dezorgani-

¹ L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 229.

zeze și să uniformizeze orice formă de organizare a materiei și a spiritului. Moartea, năruirea, ruina, calamitățile, catastrofele sînt manifestările cele mai evidente ale entropiei. Nici omul nu poate să învingă definitiv entropia, dar, prin productivitatea intelectuală a vorbirii sale, prin valoarea cognitivă și organizatoare a ideilor sale, prin varietatea creațiilor sale, el poate fi un izvor permanent de antientropie. Numai o ființă din care poate să iasă mai multă informație decît a intrat este capabilă să se opună tendinței naturale de a uniformiza prin dezorganizare. Datorită vorbirii, oamenii vor fi totdeauna superiori animalelor și roboților, deoarece primejdia de a comite erori este doar umbra puterii lor de creație. Din păcate, „libertatea omului nu este mare, dar pătîcica de libertate pe care o posedă este condiția indispensabilă a valorii vieții sale de om”¹.

Hipertrofiera imaginii în dauna cuvîntului în era vizualului slăbește controlul critic al intelectului asupra experienței, condiționează reacțiile, scade creativitatea și reduce forța antientropică a culturii. Emancipată de sub tutela critică a vorbirii, imaginea înclină omul spre împăcare cu prezentul, cu situația, cu fatalitatea entropiei. Omul este însă prima ființă care nu se mulțumește cu ce are. Antropoidul a început să vorbească deoarece a vrut să aibă ceea ce naturii îi lipsește: unelte, jocuri și artă. „Omul se distinge prin aptitudinea sa de a renunța la o plăcere imediată în favoarea unui bine superior în viitor”², remarcă Hans-Georg Gadamer. Refuzul viitorismului, adică jertfirea prezentului pe diversele altare ale unor viitoruri, nu

¹ Seizo Ohe, *Temps, temporalité et liberté*, în *Le temps et les philosophies*, p. 90.

² Hans-Georg Gadamer, *L'expérience intérieure du temps et l'échec de la réflexion dans la pensée occidentale*, în *op. cit.*, p. 47.

trebuie să ascundă rolul important pe care îl are proiectarea viitorului în dezvoltarea culturii. Inventînd vorbirea, oamenii au cucerit libertatea să depășească prezentul, să anticipeze viitorurile posibile și să aleagă construirea celui mai convenabil. Viitorul este momentul cel mai omenesc al timpului. Trecutul nu este decît un fost viitor. Însă prezentul nu poate fanda în viitor decît în și prin vorbire. Pre-viziunea este, de fapt, pre-dicție. Scrisă, vorbirea își extinde puterea atît în timp cît și în spațiu. Prin scriere, puterea discursului a ajuns și discursul puterii. Marile despotisme n-ar fi fost posibile fără scriere. Contrar vorbirii, care, fiind dialogală, este și democratică, scrierea tinde spre monologul tiranic. Scrierea transportă în timp și spațiu cuvîntul stăpînului către supuși. Poruncile Eternului se potrivesc mai bine cu durabilitatea scrisului decît cu efemeritatea vorbelor. Sacrul este mai compatibil cu scrierea decît cu rostirea. Cuvîntul a devenit cu adevărat sacru din clipa în care a fost scris. De atunci, rostul rostirii este să redreseze conotațiile culcate în text. Așa au ajuns oamenii să creadă că nimeni nu mai poate să trăiască și să moară altfel decît îi este scris. Cu toată această primejdie antiinformațională, vorbirea rămîne capabilă să înfrîngă conservatorismul scrisului și să creeze mereu idei noi. Fără intervenția continuă a cuvîntătoarelor în mersul lucrurilor planeta noastră s-ar întoarce mult mai repede printre celelalte corpuri fără viață ale sistemului nostru solar.

1. DINAMICA SIMBOLULUI

A devenit stingheritoare lipsa unui termen potrivit pentru genul diverselor fenomene semiotice ca indicele, simptomul, semnalul, simbolul, semnul. Semiotic

este orice fenomen a cărui valoare rezidă nu în ceea ce este, ci în ceea ce înseamnă. Semioticienii sînt nevoiți să folosească termenul „semn”, cînd într-un sens general, cînd într-unul particular, diminuînd, astfel, rigoarea terminologică a disciplinei lor. Numind „simbol” cînd toate semnele, cînd numai pe cele imitative, Bertil Malmberg lasă problema deschisă. „Este evident — scrie el — că prin această alegere conceptuală și terminologică n-am putut evita inconvenientul de a întrebuița termenul simbol, pe de o parte cu un sens mai larg, cuprinzînd de asemenea semnele arbitrare și dublu articulate, pe de alta, cu un sens mai restrîns cu referire la simbolurile motivate și/sau globale și la unitățile în care există identitate între conținut și expresie și/sau între conținut și referent”¹.

Orice fenomen semiotic este, totdeauna, o „trimitere”: ceea ce apare *trimite* la ceea ce nu apare; prezentul trimite la absent și perceptibilul trimite la inteligibil. Însă cuvîntul „trimitere” este prea antropomorfic pentru a exprima adecvat genul proxim al tuturor fenomenelor semiotice. Va trebui să se găsească un altul. Ceea ce îl preocupă pe Bertil Malmberg nu este însă *identitatea* fenomenelor semiotice, ci *deosebirea* dintre simbol și semn, înțeleasă ca deosebire între motivat și arbitrar.

Teza fundamentală a lui Malmberg este că, în limbă, motivația și arbitrarul sînt totdeauna relative, graduale, că „nici un semn lingvistic nu este deci cu totul arbitrar, nici cu totul motivat”². Un semn este, așadar, cu atît mai motivat, cu oît este mai mare asemănarea dintre semnificantul lui și lucrul sau reacția față de

¹ Bertil Malmberg, *Signes et symboles*, Paris, Picard, 1977, p. 21—22.

² *Ibidem*, p. 285.

lucrul la care se referă ; un semn este cu atât mai arbitrar, cu cât această asemănare este mai ștearsă. „Motivarea cunoaște deci grade de la o previzibilitate aproape absolută pînă la o asemănare semn-lucru sau semnificant-semnificat vag, resimțită sau greu de recunoscut. Motivarea nu exclude deci arbitrarul. Atît arbitrarul cît și motivația sînt relative”¹. Gradul de motivație și de arbitrar al unui semn depinde nu numai de gradul de asemănare dintre semnificant și lucru, ci și de apropierea, mai mare sau mai mică, dintre semnificant și reacția pragmatică, senzorială și afectivă a vorbitorului față de lucrul despre care vorbește. Puțini mai contestă astăzi faptul că „există o anumită probabilitate ca sunetele să fie manifestarea unor expresii al căror conținut se referă la activități sau obiecte legate de anumite fenomene acustico-auditive”². Mimetismul fonetic nu este numai o imitație fizică, ci și una psihică. Așa se explică, probabil, de ce, mai ales în limbile native, cuvintele care se referă la lucruri mici sau îndepărtate sînt alcătuite cu vocala „i”, în vreme ce cuvintele care se referă la lucruri mari sau apropiate sînt alcătuite cu vocala „u”. O amintire vagă a acelor vremuri se mai păstrează și în limbile moderne.

Malmberg este de părere că motivația unui simbol lingvistic depinde nu numai de previzibilitatea legăturii dintre semnificant și referent, ci și de previzibilitatea legăturii dintre semnificant și semnificație. Într-un simbol motivat, semnificantul este izomorf cu referentul, iar semnificația este solidară cu semnificantul. Cuvîntul care înseamnă „mieunatul” pisicilor sună cam la fel în toate limbile. „Cu cît o structură este mai *imprevizibilă*, cu atît este ea mai

¹ *Idem*, p. 126.

² *Idem*, p. 247.

arbitrară, cu atât se pretează să exprime informații mai pure. Dimpotrivă, cu cât este mai previzibilă, prin constrîngerile regulilor lingvistice (fonotaxă etc.) și prin raporturile sale cu conținutul simbolizat, cu atât se apropie de stadiile de comunicare care au trebuit să premeargă în istoria speciei umane creația unui adevărat limbaj¹. La începuturile istoriei, mimetismul semnificantului fonetic stabilea o legătură de extremă previzibilitate între semnificație și referent. Onomatopееle și interjecțiile nu îngăduie semnificațiilor să se îndepărteze de referenți. Pe măsură ce, datorită energiei metaforice a vorbirii, semnificația devine mereu mai generală, semnificantul devine din ce în ce mai puțin motivat, adaptîndu-se la noua semnificație. Considerînd istoria vorbirii ca istorie a trecerii de la motivat la arbitrar, de la simbol la semn, B. Malmberg nu distinge îndeajuns modul în care este motivată legătura dintre semnificant și referent de modul în care este motivată legătura dintre semnificant și semnificație. Spre deosebire de raportul dintre semnificant și referent, care evoluează de la motivat la arbitrar, unitatea dintre semnificant și semnificație este totdeauna „motivată”, deoarece semnificația este produsul semnificantului, iar semnificantul este modificat de semnificație. De vreme ce orice modificare a semnificantului schimbă semnificația — deși semnificația se poate schimba și fără să se modifice semnificantul — semnul este totdeauna motivat în structura lui internă. În acest sens vine și corectarea adusă de Émile Benveniste la teza saussureană: arbitrară este relația dintre semn și lucru, nu relația dintre semnificant și semnificație, cele două dimensiuni fundamentale, contradictorii, interdependente, asimetrice și autodinamice ale semnului lingvistic. Între semnificație și semnificant există o cu

¹ Idem, p. 402



415.339

totul altfel de motivare decât poate exista între semn și referent. Între semn și referent, motivarea este naturală, în vreme ce între semnificant și semnificație, motivarea este culturală; în primul caz, sursa motivării este extralingvistică, în al doilea, ea este pur lingvistică; în primul caz, avem de-a face cu o motivare senzorială, în al doilea, cu una intelectuală. Malmberg întrezărește deosebirea dintre aceste două tipuri de motivare când afirmă că în vreme ce cuvântul „apă” este arbitrar, expresiile „cucu” și „H₂O” sînt motivate. Numai că semnificantul unei onomatopee asigură legătura necesară dintre înțeles și realitate printr-un izomorfism substanțial, iconic și global, în timp ce semnificantul unui simbol științific este univoc printr-un demers structural, logic și analitic. „Ceea ce deosebește mai presus de toate aceste simboluri artificial create de semnele limbajului este că *conținutul lor se identifică cu referentul lor*”¹, spune Malmberg. Cu alte vorbe, spre deosebire de cuvântul „energie”, care poate să aibă mai multe înțelesuri, formula „ $E = mc^2$ ” nu poate să aibă decât unul singur.

Principala problemă în lucrarea lui Bertil Malmberg rămîne mișcarea vorbirii între motivat și arbitrar, nu numai de la motivat la arbitrar, ci și de la arbitrar la motivat. „Sîntem deci de părere — scrie el — că trecerea de la simbolurile globale la semnele lingvistice structurate se face printr-o integrare a timbrei afectiv expresive și imitative în semnificanți, avînd drept consecință nașterea contrastului fonem-silabă și vocală-consoană, integrare care are loc paralel cu și condiționată de conceptualizarea succesivă a conținutului. Simbolul global, motivat, uneori iconic chiar, s-a transfor-

¹ *Idem*, p. 19.

mat în semn dublu articulat și, în principiu, arbitrar¹. Cu alte cuvinte, vorbirea trece de la simbol la semn pe măsură ce conceptualitatea gândirii crește și emoționalitatea ei descrește evoluind spre arbitrar, sub retroacția abstractizării și generalizării semnificațiilor vorbirea încearcă să recupereze motivația pierdută a semnificantului, fie prin dezvoltarea structurilor sale gramaticale, fie prin remotivare artistică. Altfel, vorbirea ar ajunge la un limbaj care n-ar mai putea fi rostit, ci doar scris: limbajul calculatoarelor.

De acord cu lingvistica *structurală*, potrivit căreia „relațiile și raporturile de opoziție cu celelalte semne sînt acelea care definesc și delimitează un semn în interiorul sistemului limbii”², B. Malmberg depășește *structuralismul* lingvistic susținînd că „cu cît semnul este mai mare, cu atît mai mare este probabilitatea ca structura extra-lingvistică să fie reflectată în forma lingvistică și cu atît mai puțin semnul va fi arbitrar”³. Cu totul arbitrar nu pot ajunge decît cele mai mici semne lingvistice; însă pe măsură ce înaintează de la moneme la sintagme și de la fraze la discurs, vorbirea se adecvează din ce în ce mai mult realității pe care o face cognoscibilă. „Nu există nici o îndoială că structura semnului se apropie din ce în ce mai mult de aceea a referentului său pe măsură ce semnele se lungesc în texte și în discurs”⁴. Așadar, cu cît semnul lingvistic este mai lung, cu atît șansele lui de a fi motivat și previzibil sînt mai mari. Datorită abstractizării semnificației, semnificantul verbal are tendința să devină din ce în ce mai arbitrar „dar cu cît extinderea lui crește, cu atît locul arbitrarului în discurs se restrînge în favoarea structurilor sintag-

¹ *Idem*, p. 442—443.

² *Idem*, p. 206.

³ *Idem*, p. 257.

⁴ *Idem*, p. 390.

matice intens motivate, adică izomorfe cu referen-
tul" ¹. Perfect arbitrare nu pot fi decât limbajele arti-
ficiale, dar care nu mai sînt „vorbite”, ci doar „scrise”.
Într-un asemenea limbaj, unitățile care îl alcătuiesc
n-au decât o valoare sistemică, strict lingvistică, adică
relativă, opozitivă și negativă. Valoarea unui semn se
reduce, în limbajele artificiale, la relațiile lui cu cele-
lalte semne ale sistemului. Numai astfel de sisteme
lingvistice, total arbitrare, finite și convenționale pot
să dea iluzia neo-pozitivistă cu privire la autonomia
absolută a gândirii față de realitate. „Dacă semnele
unui sistem sînt cu totul arbitrare, numărul lor este
finit. Dacă se adaugă sau se suprimă unul singur, va-
loările tuturor celorlalte sînt alterate și va rezulta un
alt sistem. Semnele limbilor nefiind decât relativ arbi-
trare, ele nu depind doar de diferențele lor reciproce.
Se poate suprima sau adăuga un element fără schim-
barea radicală a sistemului” ². În concepția lui Malm-
berg vorbirea nu este numai un mijloc de comunicare
și de organizare a experienței, ci, mai presus de toate,
principalul mijloc de cunoaștere a lumii. Este atît de
convins de primordialitatea funcției cognitive a vor-
birii față de funcția ei comunicativă încît consideră
că nu cunoașterea este o consecință a comunicării, ci,
dimpotrivă, comunicarea este o consecință a cunoaș-
terii, că „omul n-a inventat limbajul” pentru a comu-
nica, ci o comunicare dezvoltată este consecința fa-
cultății de a fi în stare să-și reprezinte lumea prin sis-
teme de simboluri și de semne” ³. Împotrivindu-se, pe
drept cuvînt, aceluia care reduce semnificația la inter-
acțiunea dintre semnele unui sistem, lingvistul suedez
exagerează, cred, cînd răstoarnă raportul istoric din-

¹ *Idem*, p. 258.

² *Idem*, p. 123.

³ *Idem*, p. 25.

tre comunicare și cunoaștere: fiind siliți de nevoile colaborării să comunice unii cu alții, au început oamenii să gândească și să cunoască. Limbile nu sînt sisteme ermetice închise, care se vorbesc prin intermediul unor comunități lingvistice și care se schimbă prin mutații inexplicabile. Malmberg insistă asupra faptului că „limbile nu se schimbă, ci vorbitorii sînt aceia care schimbă limba”¹. Însă tendința semnului lingvistic spre arbitrar nu eșuează numai într-un *vid cognitiv*, contracarabil doar prin dezvoltarea structurilor lingvistice, ci ajunge, pînă la urmă, și la o *carență afectivă*, căreia nu i se poate opune decît remotivarea artistică a semnificantului. „Aș îndrăzni — scrie Malmberg — să formulez particularitatea limbajului poetic spunînd că acesta transmite un mesaj cu cel puțin două niveluri: *cognitiv*, care este suma conținuturilor semnelor dublu articulate și a faptelor de sintaxă care le leagă și *simbolic*, care este acela al valorilor adăugate substratului lingvistic articulat”². Evident, poetul nu schimbă fonemele și monemele limbii pe care o vorbește, ci le folosește într-un anumit *stil*, pentru a exprima nu numai ce a aflat despre realitate, dar și atitudinea pe care o ia față de realitate. Prelucrarea semnificantului — *selectarea* anumitor cuvinte și *combinarea* lor în sintagme noi, potrivit proprietăților prozodice și stilistice — îngăduie poetului să comunice, pe măsura talentului său, o parte cît mai mare din emoțiile pe care i le provoacă lumea în care trăiește.

Mișcarea vorbirii de la motivat la arbitrar și de la arbitrar la remotivat, de la simbolul rudimentar la semn și de la semn la simbolul rafinat, este determinată de faptul că oamenii nu se mulțumesc doar cu cunoaș-

¹ *Idem*, p. 420.

² *Idem*, p. 405.

terea lumii, ci sînt nevoia să-i dea un sens uman, o valoare omenească.

Simbolul este tinerețea semnului, iar semnul este maturitatea simbolului. Semnul începe ca simbol și simbolul termină ca semn. Simbolul este un semn al cărui semnificant *imită* realul pentru a arăta la ce se referă semnificația, pentru a indica ce anume cunoaște denotația și ce anume apreciază conotația. Într-un simbol, semnificantul imită individualul prin care se manifestă genul vizat de semnificație. Însă semnificantul unui simbol nu copiază realul, ci îl imită, într-o măsură mai mare sau mai mică, de la reproducere și pînă la himeră. Imitația simbolică este construcție, invenție, creație. Realismul unui simbol ține mai mult de semnificație decît de semnificant. „Copilul — scria mai de mult, Mihai Ralea — pictează din memorie și nu din realitate sau din percepție. De aceea desenul adeseori la primitiv și la copii are un caracter mai mult de definiție decît de descripție. Ei nu țin seama de elemente realiste, ci de noțiunea generală de om așa cum ar trebui să fie și cum i-a rămas lui în memorie în mod rezumativ. Este așadar mai mult vorba de scheme decît de imagini corespunzătoare unei realități. Sînt scheme rezumative”¹. Mai importantă este fidelitatea semnificației față de esența lucrurilor decît asemănarea semnificantului cu lucrurile însele. Semnificantul simbolului rezultă din selectarea anumitor aspecte ale realului și combinarea lor într-un mod nou, mai mult sau mai puțin original. Simbolul mimează realul nu pentru a-l copia, ci pentru a-l face să însemne altceva decît el însuși. Imitația simbolică — metaforică sau metonimică — nu descrie realitatea, ci transcrie atitudinea oamenilor dată de ea. Simbolul imită realul pentru a

¹ Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Ed. științifică, 1972, p. 333.

semnifica idealul. Simbolul este o ficțiune. „Copia realistă a datului sensibil e o trădare a *realității* spirituale“¹, afirmă Jean Starobinski. Iar Henri Meschonnic precizează că „imaginea este sintaxă și nu reflectare a realului“². Semnalul antropoidului s-a transformat în simbol omenesc din clipa în care a început să semnifice nevăzutul, absentul, viitorul. Simbolul a fost făurit pentru a depăși individualul, sensibilul, prezentul. Semnificantul unui simbol individualizează generalitatea unor idei, sensibilizează un înțeles, reprezintă absentul, mai întâi viitorul și mult mai târziu trecutul, care cel mai adesea este un fost viitor.

Simbolul păstrează legătura cu concretul și trăirea lui nu pentru a înlocui abstracția și știința, ci pentru a le completa cu expresia atitudinii afective față de lume. Trecerea gândirii de la simboluri la semne și de la mituri la teorii este o înălțare, nu o cădere. Se poate spune că miturile sînt un fel de teorii ale mentalității arhaice, dar nu și că teoriile moderne sînt mituri degradate ale protoistoriei. Mentalitatea mitomagică nu este chiar un „paradis pierdut“, iar gândirea științifică nu este doar un „păcat“. Respingerea îndreptățită a scientismului nu înseamnă întoarcere la simbolurile ancestrale, ci înaintare auto-critică. „Omul modern — scrie Mircea Eliade — este liber să disprețuiască mitologiile și teologiile, dar aceasta nu-l va împiedica să se hrănească în continuare cu mituri decăzute și cu imagini degradate“³. Nu neapărat. Auto-dinamica contradictorie a lumii nu este imaginea degradată a focului din gândirea lui Heraclit, ci concep-

¹ J. Starobinski, *Relația critică*, Ed. Univers, București, 1974, p. 170.

² H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 103.

³ M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 22.

tul la care a ajuns un simbol. Conceptul freudian despre „complexul lui Oedip” nu este un mit degradat, ci un simbol generalizat printr-o explicație teoretică. M. Eliade crede însă că simbolul care „premerge limbajului și rațiunii discursive, dezvăluie anumite aspecte ale realității — cele mai profunde — care desfid orice alt mijloc de cunoaștere”¹. Este adevărat că „mitul androginului” comunică mai mult decât expresia „nostalgie după epoca indistinției dintre bine și rău”, dar deoarece arată și conotația semnificației verbale la care a ajuns simbolul. Semnificantul oricărui simbol depinde totdeauna de unitatea dintre conotația și denotația unei semnificații verbale. După opinia lui M. Eliade „coincidența opușilor, de pildă, atât de abundent și atât de *simplu* exprimată de simboluri nu este *dată* nicăieri în Cosmos și nu e accesibilă experienței imediate a omului și nici gândirii discursive”². Numai că o imagine simbolică n-are nici un înțeles fără denotația semnificației verbale a cărei conotație o întruchipează. Nimeni n-a înțeles bogăția de idei sincretizate în străvechile mituri înainte ca dezvoltarea denotației să fi ajuns la categoriile filozofice. „Acolo unde un Frazer nu vedea decât o „superstiție”, o metafizică era deja implicită, chiar dacă ea se exprima prin simboluri mai degrabă decât printr-o încâlcire de concepte; o metafizică, adică o concepție globală și coerentă a Realității...”³, admite M. Eliade. Însă metafizica implicită și simbolică a miturilor arhaice devine detectabilă numai în lumina unei metafizici explicite și conceptuale. Filozofia implicită pe care o conțin miturile devine din ce în ce mai limpede pe măsură ce simbolurile lor își pierd valoarea religioasă și capătă una estetică. Mitu-

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 232.

rile încep ca simboluri „revelatorii” și termină ca simboluri „plasticizante”, după cum amforele încep ca unelte și termină ca exponate. Prin dezvoltarea conceptelor, vechile simboluri detective și cognitive devin simboluri artistice și expresive. Degradarea miturilor de la teologie la antropologie marchează, de fapt, progresul conștiinței umane de la supunere la libertate. Istoria transformă mereu valoarea religioasă a simbolurilor într-una estetică. Trecerea miturilor din istoria religiilor în istoria artelor dovedește încă odată productivitatea vorbirii : făurirea ideii cibernetice de *creator de cultură împotriva entropiei crescînde a naturii* transformă mitul lui Sisif într-o imagine simbolică deosebit de expresivă.

În teoriile filozofice și științifice ale contemporaneității, miturile nu sînt degradate, ci lăsate în urmă ca „trepte de lansare” care și-au îndeplinit sarcina. De altfel, M. Eliade n-a depășit niciodată nostalgia „unului nededublat” ; preferă mitul, deoarece în el teoria nu este încă diferențiată de practică, preferă mitul androginului, deoarece, în opoziție cu hermafroditul, masculinul nu este încă diferențiat de feminin, visează la piatra filozofală în care contrariile vor coincide din nou, dar nu ca sinteză a contrariilor diferențiate, ci ca o contopire sincretică a opusilor. De aici și admirația lui pentru felul în care Brâncuși realizează coincidența regăsită a contrariilor în faimoasa sa „Pasăre măiastră” : piatră care zboară, greutate ușoară, materie negată...

Simbolul a fost de la început, și verbal și gestual, și fonetic și grafic, și auditiv și vizual. Dar simbolul lingvistic a fost totdeauna primordial față de orice simbol nelingvistic. Deoarece strigătul s-a transformat în vorbă, laba a devenit mîină și adaptarea a devenit

muncă. Fără vorbire nu poate exista între om și lume *intervalul* — spațial și temporal — care îi îngăduie *intervenția* creatoare. Referindu-se la absent, numai vorbirea poate amâna reacția spontană față de prezent, inaugurând, astfel, cugetarea.

Dintotdeauna simbolul verbal a fost acompaniat de cel vizual, deoarece oamenii au simțit nevoia să comunice atât cunoștințele lor despre realitate, cât și atitudinea care trebuie luată față de ea, atât denotația, cât și conotația semnificațiilor verbale. Gestul și mimica completează simbolismul fonetic pentru a menține conotația amenințată de dezvoltarea denotației și de conventionalizarea semnificantului verbal. O strângere de mână vizualizează aria figural-operatională a conotației cuvântului „Pace”. „După gesturi — scrie Lazăr Șăineanu — o altă manifestare importantă a graiului fără cuvinte este *simbolismul*, limba imaginilor și a comparațiilor, tendința spiritului omenesc de a concretiza abstracțiunile, de-a le da o formă vizibilă și palpabilă”¹. Lazăr Șăineanu nu pierde însă din vedere rolul decisiv al limbajului în făurirea culturii. „Limba — scrie el — vorbită, transmisă și conservată, iată instrumentul indispensabil al culturii”². Istoria culturii este strădania continuă de a contracara, prin muzică și plastică, slăbirea conotațiilor verbale în procesul comunicării lingvistice. Dependența simbolului artistic de cel lingvistic a fost susținută de Tudor Vianu încă acum un sfert de veac. „Simbolurile limbii — scria el — nu pot fi deci paralele cu acele ale științei, ale mitului și ale artei. Ele alcătuiesc de fapt o clasă supraordonată, generală. Știința, arta și mitul sînt în

¹ Lazăr Șăineanu, *Studii folklorice*, Socec, București, 1896, p. 229.

² *Ibid.*

primul rînd forme de limbă, moduri ale expresiei" ¹. Față de vorbire, simbolul artistic este un semnificant secund menit să desfășoare conotația condensată în semnificația cuvintelor. Arta nu comunică însăși emoția, ci conotația în care emoția a fost transformată de vorbire. Arta nu comunică emoții, ci idei emoționante, aria figural-emoțională a ideilor formate în și prin vorbire. În conotația semnificațiilor verbale, emoția este stăpînită, organizată, socializată și repetitivă. „Un conglomerat absolut întîmplător de sunete, care nu constituie o structură nici pentru creatorul lui, nici pentru auditor, nu poate vehicula vreo informație oarecare, dar nici nu dispune de o cît de neînsemnată „muzicalitate“. Frumosul este *informație*“ ².

Ceea ce este valabil pentru poezie și muzică rămîne valabil și pentru artele plastice, chiar și atunci cînd este vorba de imaginea organizată a dezorganizării și a anti-semnificației. Deoarece destinația artei este să comunice conotații, în primul rînd elementul emoțional al conotației și deoarece numai individualul este emoționant, semnificantul artistic inventează un individual care sensibilizează un înțeles general. „Cînd imaginea, în loc de a fi sensibilul degradat sau umbra vană a obiectului, apare ca o punte de trecere între sensibil și suprasensibil, imaginea reabilitată reprezintă un ochi carnal îndreptat spre realitățile spiritului, percepute intuitiv în simboluri sau în alegorii“ ³. Emoția nu devine conotație decît în contact cu denotația unei semnificații verbale. Cu cît denotația este mai puțin generală, cu aît conotația este mai superficială, cu cît denotația este mai generală, cu atît conotația este

¹ Tudor Vianu, *Postume*, Buc., E.L.U., 1966, p. 122.

² I. M. Lotman, *Leeft de poëtiek structurală*, Buc., Univers, 1970, p. 139.

³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 165.

mai profundă. „Izgonirea turcilor la Călugăreni” de Th. Aman n-are nici aceeași denotație și nici aceeași conotație ca „Himerele” lui Victor Brauner. Făurind imagini, pictura completează informația emoțională structurată unidimensional în conotația cuvintelor cu o informație emoțională realizată bidimensional prin desen și culoare. Artele vizuale desfășoară în mai multe dimensiuni ceea ce conotația vorbelor nu poate să conțină decât într-una singură: dimensiunea temporală în care se succed cuvintele. Simbolurile vizuale „arată” ceea ce simbolurile verbale nu pot decât să „spună”. În vreme ce arta concretizează conotația, limbajul continuă să generalizeze denotația. Literatura, ca artă a cuvântului, este o luptă continuă a limbajului cu sine însuși, prin remotivare fonetică și reconstruire morfo-sintactică. Dar dacă fără denotația simbolului lingvistic nici o imagine nu devine simbol artistic, fără înprospătarea conotației nici un limbaj nu devine poetic. Faptul că operele plastice ridică în picioare figurile culcate în conotația vorbirii, în vreme ce literatura nu poate decât să le sugereze, explică și de ce primele nu pot fi reproduse fără pierdere de valoare în timp ce poezia nu pierde nimic prin retipărire. Reproducerea unui tablou de Luchian n-are aceeași valoare ca tabloul reprodus, dar poeziile lui Arghezi au aceeași valoare într-o ediție populară de buzunar. Unidimensionalitatea generalizantă a literaturii permite oricâte reimprimări, în vreme ce pluridimensionalitatea individualizantă a artelor vizuale nu îngăduie decât copii. Copia reproduce un original, în vreme ce retipărirea repetă aceeași operă. Retipărit, Hamlet rămâne același, pus în scenă, e mereu altul, mereu altă creație teatrală. Chiar și muzica, sporind forța individualizantă a sunetelor prin melodie, ritm și armonie, izbuște să-și depășească unidimensionalitatea și să atingă unicitatea în fiecare interpretare. O nocturnă de Cho-

pin nu rămâne aceeași și în interpretarea lui Rubinstein și în aceea a lui Richter.

Dependența simbolurilor vizuale de cele verbale apare îndeajuns de limpede și în istoria scrierii. Simbolismul fonetic determină simbolismul grafic. Motivației fonetice a vorbirii îi corespunde motivația iconală a scrierii. Pictografia arată ceea ce rostirea nu poate decît să sugereze. Chiar și picturile rupestre sînt mai mult pictograme ale unei protoscrieri, decît tablouri ale unei protoarte. Desenele parietale imită realitatea numai pentru a transcrie cuvintele — fraze ale unei vorbiri iremediabil depășite. O pictogramă întruchipează conotația unui cuvînt pentru a întemeia denotația lui, în timp ce un tablou scoate la iveală conotația unei denotații constituite. Simbolul lingvistic, fie auditiv, fie vizual, este constituent, cel artistic este expresiv. Prin semnificantul simbolului lingvistic, gîndirea se mișcă de la conotație la denotație, prin semnificantul simbolului artistic, mișcarea gîndirii este inversă. Asemănarea dintre „arta” primitivă și anumite opere ale unor pictori contemporani rezidă, în primul rînd, în faptul că imaginea este transformată într-o iconogramă, chiar atunci cînd denotația ei este antidenotativă.

Nu se știe cum vorbeau oamenii la începuturile istoriei lor, dar se poate bănuî prin examinarea expresivității sonore a vorbirii de astăzi.

„Nu am putea, de exemplu, — scria Al. Graur — să numim cîntecul cocoșului *pleosc*, după cum nu am putea să botezăm *cucurigu* zgomotul pe care îl face un corp solid căzînd în apă”¹. Probabil că antropoidul era tot atît de incapabil să imite behăitul oii pe cît de incapabile sînt astăzi pisicile să imite lătra-

¹ Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, Ed. Academiei, 1955, p. 78.

tul câinelui. „Dar nici nu se pune problema exactității. Când un om spune *bee* ! el nu imită decât cu totul imperfect strigătul oii, căci sunetele pe care le scoate ovulul nu fac parte din seria sunetelor normale în graiul nostru. Esențialul este să existe o suficientă asemănare între strigătul animalului și cel scos prin imitare, de om, pentru ca cel de al doilea să aducă aminte de cel dintâi”¹. Al. Graur a demonstrat că există și procedee morfologice de a spori expresivitatea unor cuvinte banale, analizând valoarea simbolică, în limba română, a grupelor de sunete „rl” și „rt”².

Simbolismul fonetic este prezent și în limbile moderne și nu se reduce la onomatopee. „Un anumit simbolism fonetic se poate semnala chiar în cuvinte pe care nu le trecem de obicei în clasa onomatopeelor. În cuvinte ca *murmur*, *susur*, *fișuit*, *șuerat*, *auzit* (de mai multe ori la Eminescu), *răbufneală*, *dăngănit*, este evidentă intenția de a „picta impresii sonore”³. Probabil că, la început, toate vorbele erau simbolice, chiar atunci când nu imitau zgomotele naturii, ci senzațiile omului în contact cu natura.

„Pentru a arăta — scrie Tudor Vianu — că aria simbolismului fonetic este mai întinsă decât se recunoaște îndeobște, observăm că cuvinte precum *lin*, *dur*, *aspru*, *profund*, *zgrunțuros*, *zgâlțuit*, *hurducat* etc. redau înțelesurile respective prin simboluri auditive analoge. Sunetul cuvântului *zgrunțuros* este *zgrunțuros* el însuși. Conștiința a sesizat aici o analogie între o senzație tactilă și una auditivă, și rezultatul acestei analogizări este cuvântul respectiv. În *zgâlțuit*, conștiința a fixat analogia dintre o senzație musculară și una au-

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Al. Graur, *Grupuri simbolice în fonetismul românesc*. S.C.L., nr. 2, 1959, pp. 205—211.

³ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 136.

ditivă etc.”¹. De asemenea, vorbirea străveche a folosit probabil, mai mult decât cea de astăzi sunetele înalte pentru a exprima depărtarea sau micimea și pe cele joase pentru a exprima apropierea și mărimea; sunetele ascuțite mai exprimau repeziciunea, iar cele grave, încetineala.

Devenind din ce în ce mai abstracte și mai generale, denotațiile au slăbit conotațiile și, prin retroacția semnificației asupra semnificantului, au diminuat atât simbolismul fonetic, cât și pe cel grafic. Astfel, scrierea a evoluat, treptat, de la pictografie la ideografie. În vreme ce pictogramele exprimaseră sintagme, ideogramele tindeau să transcrie monemele. În cele din urmă, pierderea continuă a simbolismului fonetic a dus la inventarea alfabetului în care, cel puțin în principiu, fiecare literă trebuie să consemneze un anumit fonem. Este de remarcat că motivația descrește nu numai în urma slăbirii simbolismului fonetic și grafic, dar și prin trecerea de la prima la a doua articulație mai întâi în vorbire și apoi în scriere. Sintagmele sînt mai motivate decât monemele și monemele decât fone-mele. „Prin stîrvuri de glorii întregi” este o expresie mai motivată decât fiecare cuvînt în parte și cu atât mai mult în comparație cu fiecare fonem și cu fiecare literă alcătuitoare.

Este interesant de amintit că în anumite forme de afazie și agrafie, bolnavii se întorc la simbolismul fonetic și grafic, coborînd, astfel, drumul urcat de gîndirea umană în decursul mileniilor. Arătîndu-i-se litera M, un asemenea bolnav a citit-o ca pe o pictogramă „tichie de carnaval”. Tot așa procedează și unii artiști, care, în tendința lor de a reconcretiza abstracțiunile, reconvertesc fonemele în holofraze și literele în pictograme, ca Tudor Arghezi și Victor Brauner.

¹ Ibid., p. 137.

Deoarece spiritul omenesc nu este numai minte, ci și suflet, înaintarea continuă a vorbirii de la simbol la semn este mereu compensată de mișcarea inversă a artei. Prin remotivare audio-vizuală, arta reîmpropăștează conotația amenințată neîncetat de energia abstractizantă și generalizantă a vorbirii. Dar dependența simbolului artistic de cel lingvistic nu înseamnă nici reducerea artei la limbaj și nici reducerea artei la o simplă ilustrare a limbajului. Limbajul atinge simțurile pentru a ajunge la minte, în vreme ce arta se adresează minții pentru a mișca sufletul. Mai presus de toate, menirea limbajului este să vestească și să prevestească, arta este creată pentru a impresiona și a emoționa. Simbolul lingvistic produce conotație în vederea denotației; simbolul artistic dă la iveală conotația însăși. La tensiunea dintre forța individualizantă a artei și energia abstractizantă a vorbirii se referă Garabet Ibrăileanu când scria că, în literatură „creația este superioară analizei. Artă literară fără analiză poate să existe. Fără creație, nu”¹.

Dar fără vorbire, rostită sau nu, nu poate să existe nici creația, deoarece imaginea artistică înfățișează conotații, cuprinse în semnificația cuvintelor. Artă este prin statutul ei un semnificant secund față de vorbire. „Limba este întîiul mare poem al unui popor”², spune Lucian Blaga. Cred că se îndepărtează însă de adevăr atunci când afirmă că „gîndirea filozofică declarată a unui popor, gîndirea desfășurată în concepte, în viziuni, în sisteme, este totdeauna o explicitare bădărană a filozofiei inconștiente și nespuse la care un popor s-a ridicat creîndu-și limba”³. Suspiciunea

¹ G. Ibrăileanu, *Opere*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 221.

² L. Blaga, *Elanul insulei*, Ed. Dacia, Cluj, 1977, p. 251.

³ *Ibid.*, p. 224.

neoromantică față de cultura urbană și gândirea conceptuală l-a împiedicat să vadă superioritatea filozofiei față de înțelepciunea străbună. De altfel, filozofie implicită este o contradicție în termeni, iar filozofie explicită este un pleonasm. Fără o filozofie „explicită”, construită conceptual, nici Blaga n-ar fi reușit să descopere și să admire înțelepciunea strămoșilor. „Spațiul mioritic” este mai mult o metaforă „plasticizantă” a unei concepții filozofice decât metafora „revelatorie” a unui stil de cultură. Superioritatea unui simbol față de un fenomen natural rezidă tocmai în faptul că fenomenul este efectul unei cauze în timp ce simbolul este întruparea unui înțeles; fenomenul stârnește atracție sau repulsie, simbolul comunică un punct de vedere. Atracția și repulsia sînt reacții spontane, un punct de vedere este rezultatul gândirii critice. Distincția dintre o emoție empirică și una estetică este determinată de deosebirea dintre un eveniment și un semnificant. Importanța unui eveniment rezidă în ceea ce prezintă, semnificantul este însă important pentru ceea ce reprezintă. Superioritatea artei asupra vieții își are izvorul în superioritatea simbolului asupra realului, a semnificației asupra reacției, a reflectării esențialului asupra ogîndirii individualului, a conotației asupra emoției. „Dacă lirica sinceră, directă și pasionată ar fi adevărată poezie, atunci mugetul cerbilor, în anumite ceasuri ale toamnei, ar face de prisos toate antologiile”¹, observa, pe bună dreptate, Lucian Blaga. Impresia de contemplare „dezinteresată” pe care o întreține plăcerea estetică este determinată tocmai de faptul că operele de artă exprimă *idei despre lume*, nu provoacă reacții față de ea. „Omul — scria M. Ralea în urmă cu aproape patru decenii — este totdeauna obligat să ia o atitudine. Omul este un „Stellungsnehmer”, adică

¹ L. Blaga, *op. cit.*, p. 34.

ia totdeauna o atitudine față de obiecte. Totuși, există un anumit interes pe care-l trezește artificialitatea în noi. Acest interes produce o serie întreagă de efecte. Deoarece nu este vorba de a trezi luări de atitudini din punct de vedere biologic interesante, urmează un sentiment de plăcere, de seninătate în fața acestor re-produceri semnificante, a acestor simboluri, plăcere care reiese mai ales din suspendarea oricărei îngrijorări, oricărei anxietăți. Din moment ce nu sîntem puși în fața unui fenomen natural care ne-ar obliga la o atitudine conformă cu conservarea noastră individuală, deci cu o atitudine interesată, se suspendă, brusc, orice alcătuire de griji în sufletul nostru, fenomenul acesta de anxietate dispare și atunci prin contrast, sufletul nostru este invadat de o pace, de o seninătate, ne simțim oarecum eliberați de grijile de toate zilele, un sentiment de vacanță. Este vechiul sentiment deschis de Schopenhauer al contemplației estetice¹.

Pictura, sculptura, dansul, spectacolul teatral, reprezentarea cinematografică încearcă să comunice în două, trei sau patru dimensiuni conotația unei vorbiri în care s-a cristalizat atitudinea față de lume a unui artist. Căci, dacă simbolurile vizuale nu sînt *reductibile* la cele verbale, nici cu totul *independente* față de ele nu pot fi. Imaginile artistice își capătă înțelesul de la vorbirea care a patronat crearea lor. Precumpnirea simbolurilor vizuale asupra celor auditive și a scrierii asupra vorbirii marchează trecerea societății de la „democrația” primitivă la diversele forme de oligarhii. În vreme ce „scripta manent”, impunându-se și celor absenți, „verba volant” numai către cei prezenți. O vorbă este mai lesne de contrazis decît o imagine. Simbolul vizual este mai idolatrizabil decît cel auditiv. Credincioșii nu vorbesc cu icoanele, ci se

¹ M. Ralea, *op. cit.*, p. 465.

roagă la ele, după cum supușii nu vorbesc cu stăpînii, ci se roagă de ei.

Predominanța imaginii asupra scrierii și vorbirii scade spiritul critic, slăbește creativitatea, standardizează atitudinile și sporește, astfel, entropia socială. Pentru a-și îndeplini menirea, simbolurile vizuale trebuie să rămână permanent sub controlul critic al vorbirii. Despărțită de vorbire, imaginea artistică încetează să mai fie un semnificant al unui simbol propus reflecției și redevine aspect al unui lucru provocator de reflex. Simbolul a fost făurit nu pentru a sensibiliza concepte, ci pentru a conceptualiza simțirea. Ceea ce îl caracterizează nu este faptul că se află la aceeași distanță de sensibilitate și de concept, ci că se mișcă în direcția conceptului. Arta nu are menirea să întoarcă abstracția la sensibilitate, ci să cristalizeze cît mai multă sensibilitate în jurul abstracției. Arta a fost totdeauna mai mult sau mai puțin abstractă, deoarece se opune concretului pentru a-l cunoaște și a lua atitudine față de el.

2. VORBIRE ȘI JOC

Înainte de a ajunge „joc de cuvinte”, vorbirea este condiția oricărui joc. Nu vorbirea exprimă jocul, ci jocul exprimă vorbirea. Vorbirii i se datorează „jocul” dintre subiect și obiect, fără de care omul nu se poate distanța de natură și deci nu-i poate adăuga cultură. Numind lucrurile, vorbirea le scoate din anonimatul realității și le așază, ca „obiecte”, în fața unui subiect, capabil nu numai să le transforme, dar și să le contemple. Înainte de vorbire pot să existe doar comportamente adaptative, genetic programate, imposibil de depășit. Nici un cîine nu se poate juca „de-a

pisica cu șoarecele". Jocul implică însă libertate. Jocul este o acțiune independentă de reacțiile nemijlocite față de provocările mediului ambiant.

Pe măsură ce își dezvoltă vorbirea, copiii realizează prin „joaca” lor trecerea de la antrenarea animalelor pentru supraviețuire la jocul oamenilor. Limba noastră a înregistrat de mult superioritatea „jocului” față de „joacă”. Una este să încerci ceva „în joacă” și cu totul alta să arunci totul „în joc”. După cum constată și Sorin Vieru, „tocmai atunci când nu-i de joacă, pui totul în joc”¹. Imperfectul ludic cu care copiii încep, de obicei, să se joace, dovedește încă odată importanța pe care o are în dezvoltarea culturii distanța dintre timpul necesității și timpul libertății, dintre prezent și absent, dintre trăire și gândire. Când copiii spun: „*acuma eu eram hoțul și tu polițistul*, acțiunea e plasată în trecutul fabulos pe care îl evocă poveștile, prin urmare în mod conștient se părăsește situația reală”², scrie Al. Graur. Nici un joc nu este, așadar, posibil fără capacitatea vorbirii de a ține mediul înconjurător la o anumită distanță, de a-l contra-zice și de a-l depăși prin ficțiune. „Tot jucându-se — scrie Johan Huizinga — spiritul formator de limbă sare de fiecare dată de pe planul material la idee. În spatele fiecărei exprimări a abstractului se află o metaforă și în fiecare metaforă se ascunde un joc de cuvinte”³. Homo ludens depinde deci de homo loquens. Jocul devine posibil abia din clipa în care semnificantul verbal se referă la un lucru absent și permite astfel sem-

¹ Sorin Vieru, *Jocul și joaca*, Rev. de filoz., nr. 2, 1968, p. 214.

² Al. Graur, *Forme verbale cu valori schimbate*, S.C.L., 2, 1974, p. 118.

³ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Edit. Univers, București, 1977, p. 38.

nificației să-i reflecte esența și să cristalizeze atitudinea senzorial-emoțională față de ea. „Jocul este un înconjur făcut prin abstract...”¹. Trecerea de la gîngurire la vorbire este decisivă pentru înaintarea de la „joaca” previzibilă a animalelor la jocul din ce în ce mai imprevizibil al oamenilor, de la antrenarea diverselor funcții la afirmarea creatoare a Eului. Orice joc este, conștient sau nu, anticiparea unei intervenții reale în mersul lucrurilor. Dar nu poți stăpîni natura dacă nu scapi, prin joc, de sub stăpînirea ei. Chiar și în transformarea reală a realității ocolul lingvistic este indispensabil, deoarece, înainte de a fi fabricat din piatră, cuțitul este o idee, ivită în și prin vorbire. La început, prin simbolismul fonetic, semnificantul verbal „imita”, mai mult sau mai puțin, înfățișarea lucrurilor pentru a deschide semnificației drumul spre esența lor. Nici un semnificant nu poate însă să imite însăși esența unui gen de lucruri, ci doar aspectul lor, deoarece sensibilul nu poate imita inteligibilul, ci doar manifestarea lui sensibilă. Jocul începe de îndată ce ceva reprezintă altceva decît prezintă. Ivită în și prin joc, cultura păstrează în toate formele ei de manifestare dimensiunea ludică. „A spune că arta este joc — observă Sorin Vieru — nu înseamnă a diminua sensul artei și rostul ei adînc omenesc; înseamnă, dimpotrivă, să ridici jocul la atitudinea lui filozofică firească”², căci „jocul este ridicare la Idee”³.

Jocul începe din clipa în care o acțiune exprimă atitudinea intelectual-emoțională a oamenilor față de lume. Jocul debutează ca spectacol total: rostire, cîntec, plastică, dans. Riul este ilustrarea audio-vizuală

¹ Jean Chateau, *Copilul și jocul*, E.D.P., p. 23—24.

² Sorin Vieru, *Jocul și joaca*, în *Rev. de filos.*, nr. 2, 1968, p. 214.

³ *Ibid.*, p. 215.

și cinetică a conotațiilor cristalizate în discursul mitic ; însă forța lui magică își are izvorul în generalitatea *denotațiilor* exprimate în mit. Magia n-ar fi devenit posibilă fără puterea cuvintelor de a trece dincolo de percepție, de a depăși prezentul, de a îngădui accesul spre o altă lume. Datorită vorbirii, jocul a fost la început modalitatea ridicării de la profan la sacru. Magia izvorăște din forța meta-fizică a vorbirii de a viza o lume transcendentă. Credința în eficiența magică a desenelor rupestre, a idolilor, a altarelor ține de puterea cuvintelor de a evoca și de a invoca *Absentul* : originea și viitorul.

Jocul începe înlocuind lucrurile asemănătoare prin același semnificant și se dezvoltă, de la paleolitic la electronic, odată cu creșterea oîmpului semiotic dintre semnificație și semnificant. Generalizarea semnificațiilor sporește distanța față de individual, stimulează spiritul critic și îngăduie, în cele din urmă, râsul și chiar batjocura. Fără menținerea obiectului la o anumită distanță de subiect nu se poate distinge binele de rău și deci nu este posibilă nici batjocorirea răului. În batjocură, râsul și jocul se împletesc și dau atitudinii critice cea mai agresivă expresie. Bătaia de joc pedepsește, îndeobște, abaterile de la sensurile umane ale existenței. Calamburul, de pildă, este un joc de cuvinte, care profită de asemănarea fonetică a două cuvinte cu sensuri opuse pentru a-și bate joc de un sens în numele celuilalt. Numind „știința omului” nu „antropologie”, ci „entropologie”, Claude Lévi-Strauss încearcă să corecteze naivitatea umanismului tradițional cu ideea precarității omului în natură ; calamburul lui Lévi-Strauss vrea să spună că deși lumea n-a fost făcută pentru om, omul o poate domestici prin eforturi neconținute de creație, că omul este o luptă neîncetată împotriva entropiei crescînde a naturii.

Scopul suprem al omului fiind omul însuși, dincoace sau dincolo de om nu există nici sensuri, nici valori, ci doar schimbări și dezvoltări. Natura capătă sens numai în clipa în care este prinsă în jocul omului. Între un *organism* și un *ansamblu organizat* există aceeași deosebire ca între natură și cultură: în contrast cu organismul, care este un tot „concreșcut”, un ansamblu organizat este o sinteză a unor elemente obținute prin analiză, o compoziție alcătuită din elemente analitice selectate. Organizarea presupune capacitatea de abstractizare și generalizare, de analiză și de sinteză a vorbirii; organismul se naște, se dezvoltă și moare independent de orice sens. Jocul se opune naturii așa cum sensul se opune lipsei de sens. Numai antropomorfismul nostru necontrolat ne face să confundăm lumea cu opera unui Creator sau cu jocul unui Jucător. Omul este singura ființă creatoare de sens, deoarece este singura ființă cuvântătoare și deci capabilă să-și transforme experiența în idei și ideile în opere. Lumea nu poate să aibă decât sensul pe care omul a fost în stare să i-l dea. Prin joc, oamenii depășesc adaptarea la mediu și reușesc să adapteze mediul la țelurile lor. Jocul le permite să se opună entropiei crescînde a naturii cu creațiile din ce în ce mai originale ale culturii. Tendinței spontane a naturii de a uniformiza prin dezorganizare, jocul îi opune efortul conștient de a diferenția prin organizare. Ruinării, jocul îi opune construirea. Ca și vorbirea, jocul este *intentional*, contrar spontaneității naturale, este *organizat*, deci antientropic, *social*, în opoziție cu individualitatea reacțiilor imediate, *iterativ*, spre deosebire de efemeritatea împlinirilor. Jocul este expresia în patru, trei sau două dimensiuni a conotațiilor unidimensionalizate în semnificația cuvintelor. Înainte de a se diferenția în poezie, muzică și plastică, jocul a fost o po-

veste dansată și cîntată. În dansurile rituale, creația și receptia nu sînt încă diferențiate. Luciditatea recepției se desparte de aceea a creației treptat, pe măsură ce se dezvoltă diviziunea socială a muncii. Ca și crearea operelor, receptarea lor rămîne în cadrul jocului, prin trăirea în universul secund al discursului despre lume.

De aceea, nici animalele, nici mașinile nu sînt în stare să se joace cu adevărat: fiind necuvîntătoare, și unele și altele sînt lipsite de posibilitatea de a se ridica de la material la ideal. Reproducerea și chiar producerea sintetică a unor sunete ale vorbirii umane nu înseamnă încă limbaj. Esența vorbirii nu rezidă în emiteria unor sunete în funcție de o anumită situație prezentă, ci în capacitatea ei de abstractizare și de generalizare, în puterea ei de construire a unor noi idei. Nu pot exista nici animale și nici mașini „vorbitoare”, ci numai „de vorbit”, mașini cu ajutorul cărora tot oamenii sînt aceia care vorbesc. Fiind expresia unor idei formate în și prin vorbire, mașinile „jucătoare” sînt, de fapt, mașini „de jucat”. Jocul nu se reduce la putința de a alege și de a combina ceva nou din multitudinea aleatorie de posibilități. Jocul exprimă, mai presus de toate, o anumită atitudine umană față de lume. Jocul suspendă, vremelnic, urgențele supraviețuirii tocmai pentru a crea răgazul aprecierilor și al răsturnărilor. Prin joc, oamenii înmlădiază dogmatismele, slăbesc fanatismele și se mențin în fruntea valorilor. Depășirea mașinilor „algoritmice” prin mașini „euristice” nu poate înlocui intervenția ludică a omului. V. E. Mașek crede, totuși, că numai în faza ei algoritmică poate fi socotită mașina ca un „savant idiot”, după celebra expresie a lui Șanon. Astăzi, susține el, mașinile euristice „pot găsi căi de rezolvare și pot indica laturi ale fenomenelor pe care programato-

rul nici nu le-a bănuît" ¹, pot chiar să „compună muzică, să scrie versuri sau să realizeze imagini grafice...” ². Numai că mașinile nu pot fi decît „semnificanți” ai semnelor culturii; semnificația rămîne totdeauna apanajul exclusiv al omului. Datorită puterii creatoare a vorbirii, cultura este un sistem de semne din care poate să iasă cu totul altceva decît a intrat. Semnificația este generată de semnificant, dar nu se reduce la el, ci se dezvoltă relativ independent pînă la principii filozofice. Lipsit de semnificație, semnificantul recade din cultură în natură și iese din joc. Înlănțuirea sunetelor nu devine muzică decît dacă este ascultată de om, înșiruirea literelor nu devine poezie decît dacă e citită de om, imaginile desenate, pictate sau sculptate nu devin plastică decît dacă sînt privite de om. Muzică, poezia, plastica, țin de semnificațiile din mintea creatorilor și amatorilor, nu de materialele folosite, oricîtă autonomie relativă ar avea acestea.

În această lume, numai omul poate să joace un rol și îl joacă nu după cum îi este scris, ci după cum este în stare să și-l scrie. Destinul omului nu este stabilit nici de transcendența divină, nici de imanența genetică; oamenii pot să-și hotărască fiecare destinul în jocul dintre necesitatea naturii și libertatea culturii. Libertatea însăși este programată în capacitatea ereditară de a vorbi și deci de a spune mediului înconjurător: NU! Un joc este cu atît mai ludic cu cît este mai independent de nevoile imediate: o plimbare cu trăsura este mai ludică în vremea automobilului decît înainte. Chiar și regulile jocului sînt altfel constrîngătoare decît nevoile vitale: ele sînt alese, nu impuse. Gradul de ludicitate crește invers proporțional cu coercițiunea obiec-

¹ V. E. Mașek, *Teoria jocurilor...* Rev. de filoz., nr. 2, 1970, p. 241.

² *Ibid.*

tului și direct proporțional cu libertatea subiectului. Esența jocului nu rezidă în *respectarea* regulilor lui, ci în *libertatea* de a le schimba. Hipertrofierea regulilor desființează jocul. Jocul este, mai presus de toate, nesupunere, infracțiune, încălcare de interdicții. Omul nu este o jucărie a destinului, ci un creator de destin. În esența jocului se află cea mai omenească bucurie a omului: conștiința de a fi cauza umanității sale.

3. VORBIRE ȘI ROSTIRE ÎN GENEZA ARTEI

Iluzia că formele neverbale de expresie, cum sînt muzica, plastica și dansul, n-au nici o legătură cu vorbirea este întreținută mai ales de indistincția dintre vorbire și rostire. Însă a nu rosti, nu înseamnă neapărat a nu vorbi, ci doar a nu pronunța. În vreme ce vorbirea se opune tăcerii, rostirea se opune și liniștii. Când gîndești fără să rostești nu păstrezi tăcerea, ci doar liniștea. Istoria culturii a început din clipa în care a apărut prima ființă în stare să rupă tăcerea naturii rostind prima vorbă. Oricît de zgomotoasă ar fi, natura e tăcută. Numai omul poate vorbi, înălțîndu-se, astfel, din anonimatul naturii pînă la creațiile culturii. Fără vorbire, nici o reacție psihică nu poate deveni gînd, idee, semnificație. Saltul calitativ de la inteligența necuvîntătoarelor la intelectul uman este contribuția vorbirii. Lucrurile capătă un înțeles numai dacă sînt numite. Înaintarea de la necunoscut la cunoscut trece prin vorbire. Nu aflăm ce „este” un lucru decît dacă știm cum „se cheamă”. Înțelesul lucrurilor nu este altceva decît semnificația cuvintelor care le numesc. Un „obiect” este un lucru pe care vorbirea l-a scos din anonimatul naturii și l-a așezat în fața unui „subiect” în stare să-l transforme în cultură. Nici un lucru din natură nu poate

deveni un obiect al culturii fără capacitatea vorbirii de a ține realitatea la o anumită distanță față de subiect. Un „stejar” nu poate deveni „scrin” decât sub comanda vorbirii care proiectează transformarea primului în celălalt. Inteligența nu îngăduie animalelor decât să folosească ceea ce găsesc în natură ; vorbirea le permite oamenilor să-i adauge naturii ceea ce-i lipsește ; *un rost*. Lumea nu poate să aibă altă valoare decât aceea pe care sînt capabili să i-o dea. Este deosebit de interesant că limba noastră a păstrat legătura dintre rost (gură) și rost (noimă), precum și dintre *rostire* (vorbire) și *rostuire* (organizare).

Vorbirea a debutat ca rostire, ca dialog ; vorbirea nerostită, monologul interior este interiorizarea celei rostite, a dialogului. Însă, prin interiorizare, rostirea devine preponderent predicativă și polisemică, prescurtîndu-se și accelerîndu-și ritmul. Cine își vorbește sieși, poate să lase subiectul gramatical și logic subînțeles ; important devine predicatul, sediul lingvistic al plusului de informație. Plimbîndu-te într-o pădure, identifici copacii pe lîngă care treci spunîndu-ți „fagi”, și nicidecum „toți copacii care au proprietățile x. y. z. sînt fagi, aceștia sînt copaci care au proprietățile x. y. z., deci aceștia sînt fagi”. Nu îți spui decât predicatul concluziei.

De asemenea, cînd „ne vine” o idee nouă, ea nu se poate forma decât prin intermediul unor cuvinte vechi. Nici o experiență nu devine idee înainte de a căpăta o anumită expresie verbală. Însă, deseori, vechile cuvinte cu care am făurit noua idee în vorbirea interioară ar provoca neînțelegeri în cea rostită, deoarece ar întîmpina rezistența vechilor înțelesuri. Tocmai pentru a evita reducerea noii idei la una veche se caută un cuvînt nou sau o nouă combinație a unor cuvinte vechi. Pînă la găsirea unor expresii mai potrivite, cuvintele folosite au și sensurile vechi și pe cele noi. A existat un mo-

ment în istoria lingvisticii când cuvântul „sunet” avea și înțelesul substanțial și pe cel structural. Apoi, a fost făcut termenul „fonem” și fonologia s-a diferențiat de fonetică. Dealtfel, întreaga istorie a vorbirii, gândirii și cunoașterii progresează prin ridicarea cuvintelor de la un sens de minimă generalitate până la generalitatea extremă a universalelor. Oîmpul semantic al unui cuvînt este arhiva semnificațiilor pe care le-a străbătut până la noi. Oricum, vorbirea interioară este mai puțin incomodată de polisemie decît cea rostită.

Fiind predicativă și polisemică, vorbirea nerostită este eliptică și mult mai rapidă decît rostirea. Cît de predicativă, polisemică, prescurtată și rapidă este vorbirea interioară apare evident ori de cîte ori vorbitorul nu are răgazul să o traducă în vorbire exterioară și o rostește ca atare, riscînd, de cele mai multe ori, incomprehensiunea.

Invocarea „minciunii” ca argument al independenței gândirii față de vorbire nu e nici ea convingătoare. A minți nu înseamnă, după cum se crede de obicei, a gândi una și a vorbi alta, ci a-ți vorbi una și a rosti pentru ceilalți alta. Adevărul se construiește tot cu vorbe, ca și minciuna. Nu deosebirea dintre gândire și vorbire, ci distincția dintre vorbire și rostire permite opoziția dintre adevăr și minciună. Dealtfel, înainte de a fi rostită, minciuna stă alături de adevăr, în vorbirea interioară. De aceea, minciuna este un păcat, în vreme ce eroarea este doar o greșeală. Minciuna este o abatere etică, în timp ce eroarea e doar una gnoseologică.

Pentru înțelegerea rolului pe care îl joacă vorbirea în procesul de creare a formelor neverbale de expresie distincția dintre vorbire și rostire devine însă hotărîtoare. O operă plastică nu poate fi decît un semnificant secund menit să redreseze conotația unor cuvinte, cel mai adesea nerostite. O statuie ridică în picioare, tridimensional, aria figural-emoțională așternută, uni-

dimensional, în conotația unor semnificații verbale. „Sărutul” lui Rodin nu descrie o scenă reală, ci transcrie conotația unei semnificații verbale. Referentul, conotația și denotația aparțin totdeauna vorbirii sub îndrumarea căreia este creată orice operă. Viața nu poate trece în artă decât prin mijlocirea vorbirii. Înainte de vorbire, nu există decât lucruri și reacții naturale față de ele. Operele sînt creații culturale și nu pot fi făurite decât sub comanda vorbirii. Vorbirea este principalul instrument al culturii. Numai vorbirea poate transforma un lucru într-un semnificant, o împrejurare într-o expresie, o emoție naturală într-una culturală. Există o deosebire esențială între o emoție spontană în fața realității și o emoție estetică în fața unei opere de artă, între spaima resimțită în fața unei amenințări reale și contemplarea ideii de spaimă în fața unui tablou. „Tăcerea” unei picturi este „grăitoare”, deoarece este expresia unei vorbiri nerostite. De asemenea, o îmbrățișare „spune” ceva deoarece este semnificantul secund gestual al unor vorbe nespuse. *Vorbăria* apare astfel ca rostire a tăcerii, de vreme ce nu mai spune nimic.

Făcînd parte nu numai din cultură, dar și din natură, oamenii mai comunică între ei și nelingvistic, prin semnale ca strigăte, tresăriri, fereală, fugă, care se propagă nemijlocit de la unul la altul. Dar, prin maturizare culturală, mimica și gesturile devin din ce în ce mai mult manifestări paralingvistice care vizualizează conotația unor semnificații verbale. Comunicarea prelingvistică, moștenită de la necuvîntătoare, intră mereu mai mult sub controlul vorbirii, devenind semnificantul ei secund.

Oamenii au simțit mereu nevoia să contracareze tendința spre arbitrar a semnificantului verbal prin remotivare poetică și creare de semnificanți secunzi artistici. Orice dezechilibru între adevăr, bine și frumos este re-

simțit ca o criză culturală și oamenii încearcă s-o remedieze prin „renașterea” valorilor vitregite.

Estetismul și moralismul ultimelor decenii au ripostat împotriva scientismului din primele decenii ale veacului nostru. Obiectivitatea științifică fără subiectivitatea morală și artistică educă *nu* oameni, ci „bestii exacte”, cum spunea Paul Valéry. Numai că, luptând să se elibereze de scientism, moraliștii și artiștii zilelor noastre au început, la un moment dat, să suspecteze orice legătură cu intelectul, rațiunea, logica, conștiința. Și din clipa în care s-a descoperit că „păcatul original” începe cu vorbirea, nu cu gândirea, a început lupta de eliberare de sub dominația limbajului: fenomenologia, existențialismul, dadaismul, suprarealismul, intuiționismul, vitalismul.

A nega valoarea vorbirii este totuna cu a afirma că Eva a fost o femeie sterilă. Nici la încercarea de a depăși limbajul nu s-ar fi ajuns fără dezvoltarea vorbirii. Înțelegerea rolului pe care îl are vorbirea în construirea culturii nu e nici ea posibilă fără întoarcerea vorbirii asupra ei însăși, sub forma gramaticii, logicii, retoricii.

Artele non-verbale nu sînt independente față de vorbire, ci au doar o relativă autonomie față de ea. „Luați tablourilor putința unui discurs interior și îndată cele mai frumoase pînze din lume își pierd sensul și scopul”¹, scrie Paul Valéry. Spre deosebire de literatură, arta plastică nu transcrie desfășurarea sonoră a unui discurs în materia arbitrară a literelor alfabetice, ci înfățișează conotația semnificațiilor verbale prin materia motivată a imaginilor. Arta este, prin esența ei, o continuă împotrivire față de tendința vorbirii de a-și pierde conotația în procesul firesc de abstractizare și generalizare. Arta a fost, de la început, destinată să

¹ Paul Valéry, *Oeuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1307.

salveze conotația vorbirii, amenințată de nevoile cognitive ale comunicării zilnice.

De aceea, o operă plastică nu este „discursivă” ca vorbirea rostită, ci „iconală”, ca zona figural-emoțională a conotațiilor predicative. În vreme de *pictograma* transcrie o sintagmă orientată spre *denotația* predicatului, *pictura* reprezintă o sintagmă cu fața spre *conotația* predicatului. Iată de ce *pictograma* e scriere și *pictura* e artă. Esențială este deci nu opoziția dintre succesivitatea temporală a scrierii și simultaneitatea spațială a imaginii, ci deosebirea dintre informația intelectuală pe care o comunică prima și cea emoțională pe care o exprimă cealaltă. Dealtfel, scrierea nu este numai succesivă, de vreme ce cititorul trebuie să rețină *întregul* discurs pentru a-l înțelege, iar imaginea nu e numai simultană de vreme ce privitorul trebuie să treacă *de la un detaliu la altul* pentru a o cuprinde. Și scrierea și plastica vizualizează vorbirea, dar prima urmărește să înștiințeze și reprezintă *denotația*, iar cealaltă vrea să emoționeze și redă *conotația*. Ilustrarea unui text comunică altceva decât comentariul unei opere plastice. L.S. Vîgotski spunea că „după cum intelectul nu este decât voință inhibată, tot astfel trebuie, probabil, să ne reprezentăm fantezia drept simțire inhibată”¹. Întrezărind faptul că semnificantul plastic prelucrează mimica și gesturile vorbitorului pentru a ajunge să exprime conotația semnificațiilor formate în discursul creator, L. S. Vîgotski scrie : „Am putea arăta că arta este emoția centrală sau emoția care se rezolvă cu preponderență în scoarța cerebrală. În loc să se manifeste prin strângere de pumni și prin tremur, ele își găsesc rezolvarea mai ales în imaginile fanteziei”².

¹ L. S. Vîgotski, *Psihologia artei*, Ed. Univers, 1973, p. 62.

² *Ibid.*, p. 270.

Gaston Bachelard s-a apropiat și mai mult de înțelegerea rolului pe care îl joacă vorbirea în artele plastice. După ce subliniază că „în cele din urmă, adevăratul domeniu pentru a studia imaginația nu este pictura, ci opera literară, cuvântul, fraza”¹, Bachelard precizează: „Vocea proiectează viziuni. Buzele și dinții produc spectacole diferite. Există peisaje care se concep cu pumnii și cu fălcile...”². Încordarea fălcilor, scrișnetul dinților, strângerea pumnilor exprimă conotația unor fraze nespuse.

Pentru a exprima aria emoțională a conotației semnificantul muzical dezvoltă suprasegmentalele vorbirii: tonul, timbrul, intonația, accentul, ritmul, debitul. Sunetul este mult mai emoționant decât imaginea. Un cântec stârnește mai lesne plînsul decât un tablou. Spre deosebire de imagini, care pot fi și epice, ca frescele, și chiar dramatice, ca în filmele lui Walt Disney, muzica este totdeauna lirică. Ea nu desfășoară și dimensiunea figurală a conotației, ca plastica, ci doar elementul ei emoțional. Așa se explică de ce „muzica, prin ea însăși nu e niciodată comică”³, după cum spune Edgard Varèse. Dealtfel, Varèse s-a apropiat mult de originea lingvistică a muzicii când spunea că „urechea interioară este steaua polară a compozitorului”⁴. Compozitorul este în mai mare măsură organizator al sunetelor vorbirii decât al sunetelor naturale. Nicolas Ruwet ajunge la concluzia că „întreaga istorie a polifoniei occidentale este de neînțeles dacă nu se ține seama de rolul struc-

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, 1942, p. 252.

² *Ibid.*, p. 254.

³ Edgard Varèse, în *Entretiens avec...* de Georges Charbonnier, Paris, 1970, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

turant, de rolul de model sau de sprijin pe care l-au jucat formele lingvistice, mai ales la nivelul sintaxei”¹.

Combinând suprasegmentalele cu mimica și gesturile, adică muzică cu plastică, dansul este cea mai veche expresie cvadridimensională a conotației. În loc să se întoarcă înapoi la interjecții și gesturi dezordonate, vorbirea se depășește prin dans.

Nimeni nu susține că artistul plastician sau muzician „rostește” un discurs în timp ce își făurește opera, dar greu se mai poate nega că el gândește ceea ce face și că ideile despre ceea ce face se ivesc în și prin vorbirea sa interioară. Arta nu transmite însăși emoția creatorului, ci conotația în care s-a cristalizat emoția prin intermediul vorbirii. Arta nu reprezintă experiența anterioară vorbirii, ci expresia în care vorbirea a transformat experiența. În acest sens arta este totdeauna un semnificant secund. Tot dependența artei de vorbire determină și deosebiriile dintre recepția spontană a unui eveniment real și recepția estetică a unei opere de artă; spre deosebire de emoția obișnuită, cea estetică este *organizată, socială și reiterativă*: *organizată*, deoarece sensibilizează un înțeles în cadrul spațial sau temporal determinat al unei opere, *socială*, deoarece se adresează celorlalți, comunității, *reiterativă*, deoarece poate fi repetată. Capodoperele sînt recitite, reprivite, reascultate de nenumărate ori, de nenumărate generații.

Într-un studiu destul de recent, Gabriel Liiceanu este de părere că simbolurile artei plastice exprimă nostalgia „originii plebee” a semnificațiilor mai abstracte. „Simbolul — scrie el — devine astfel semnul prin intermediul căruia se reface legătura vizuală și intuitivă cu lumea pierdută pe drumul construirii unor abstracții în care deopotrivă *imaginea* obiectului și *încărcătura*

¹ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 54.

afectivă a subiectului trebuiau părăsite pentru realizarea intereselor pragmatice ale cunoașterii. Operei de artă simbolice îi revine funcția acestei restituiri¹. Cu alte vorbe, artele plastice încearcă să reconstituie „paradisul” perceptual și emoțional, pierdut prin vorbire și cunoaștere. Mi se pare însă că o operă plastică exprimă mai degrabă conotația unor semnificații verbale în care se cristalizează atitudinea *prezentă* a artistului față de lumea sa, decât grija de a restabili contactul cu o experiență *trecută*. Formele neverbale de expresie sînt destinate să *salveze* conotațiile verbale, permanent amenințate de abstractizare, dar nicidecum să *întoarcă* arta la origini. Remotivarea artistică a semnificantului verbal trebuie să se producă fără înjosirea semnificației. Istoria culturii înaintează prin creșterea continuă a câmpului semiotic creat între semnificant și semnificație. Preferința heideggeriană pentru vorbirea „in statu nascendi” ascunde indistincția anistorică dintre metafora „plasticizantă” și cea „revelatorie” și anulează, astfel, toate victoriile cunoașterii de la Aristotel și pînă la Wittgenstein. Simbolul euristic are un semnificant mimetic nu de dragul fenomenelor, ci pentru a se ști la esența cui se referă semnificația.

Arta lipsește și cînd ideile nu sînt trăite, dar și cînd trăirile nu sînt gîndite. Liiceanu nu ajunge la un nou rousseauism, dar, alarmat de inflația ideilor netrăite, este atras mai mult de izvorul afectiv al simbolului decît de ținta lui conceptuală. „În simbol — scrie el — este decisivă forța trăirii unui ideal unic împletită cu înalta proprietate a mijloacelor formale prin care el este slujit...”².

¹ Gabriel Liiceanu, *Geneza și structura simbolului în artele plastice*, în *St. și cerc. de Ist. artel*, tom. 25, 1978, p. 103—104.

² *Ibid.*, p. 119.

Că îl preocupă mai mult trecutul senzorial al simbolului deoît expresivitatea lui prezentă, reiese și din insistența cu care revine mereu asupra afirmației că „opera simbolică trimite permanent la geneza sensibilă a abstracției și, astfel, ea este memoria întreținută a desprinderii conținutului semnificativ dintr-un conglomerat intuitiv”¹. Nu este însă mai adevărat că simbolul folosește trecutul pentru a vorbi despre viitor, că el „ruinează concretul” pentru a construi abstracția? Fascinația originii îi împiedică, pe mulți, să se apropie de rolul vorbirii în elaborarea simbolului.

Nici o artă nu e posibilă fără tensiunea afectiv-intelectuală prin care vorbirea transfigurează experiența în expresie conotativ-denotativă. Însă vorbirea a fost inventată pentru a scruta viitorul. Prezentul poate fi perceput, trecutul poate fi memorat, numai viitorul este accesibil doar vorbirii. Însă nostalgia este o proiecție secretă a trecutului în viitor. Fiind principalul instrument al culturii, vorbirea îndreaptă toate creațiile spre viitor. Cel mai omenesc moment al timpului este viitorul. În numele lui este omul permanent nemulțumit de prezent. Cultura este mai presus de toate un mijloc de înaintare, nu de întoarcere. Erorile pot fi depășite nu prin slăbirea abstracțiilor, ci prin corectarea, dezvoltarea și motivarea lor.

4. NECESITATEA FICȚIUNII

Dacă realul nu este numai fenomen perceptibil, ci și esență inteligibilă, atunci cunoașterea nu poate să ajungă la adevăr fără să treacă prin ficțiune. Simțurile nu pot depăși variabilitatea neconținută a fenomenelor; numai

¹ *Ibid.*, p. 120.

ideile pot pătrunde pînă la stabilitatea relativă a esențelor. Însă ideile nu sînt „date” ale naturii, ci „creații” ale omului. Ideile sînt născociri, plămui, construcții, ficțiuni. Ficțiunea este invenția prin care subiectul poate să cunoască obiectul. Independent de om nu există decît lucrurile ; obiectul este însă un lucru pe care vorbirea, numindu-l, l-a scos din anonimatul realității și l-a așezat în fața subiectului. Obiectul nu mai este chiar lucrul, ci fragmentul de realitate asupra căruia cade conul de lumină al subiectului cunoscător. Oamenii nu pot cunoaște decît „omeneste” ceea ce există independent de om. Cunoștințele nu sînt efecte spontane ale realității, ci creații umane capabile să reflecte realitatea. Adevărurile sînt ficțiuni izomorfe cu esențialul din lucruri. Simțurile nu pot oglindi decît fenomenele ; esențialul nu poate fi cunoscut decît prin ficțiuni. Nici cauzele și nici finalitățile nu sînt accesibile simțurilor. Numai ficțiunile se pot referi la ele. În vreme ce realitatea este absolută și infinită, cunoștințele noastre sînt totdeauna relative și limitate. Este adevărat că ceea ce ne desparte mereu de adevărul absolut nu este vreo limită transcendentă sau transcendentală, ci una istorică, însă cunoștințele noastre nu pot să reflecte niciodată infinitatea proprietăților și relațiilor reale. Cunoștințele noastre sînt totdeauna aproximative. Adevărurile nu depind numai de obiect, ci și de stadiul atins de instrumentele cognitive ale subiectului. Cuvintele și propozițiile în care și prin care se formează și se dezvoltă ideile depind nu numai de realitatea la care se referă, ci și de celelalte cuvinte și propoziții ale limbii în care gîndește subiectul cercetător. Dacă Darwin ar fi vorbit limba Bororo n-ar fi putut scrie „Originea speciilor”. Spre deosebire de adaptarea la natură a animalelor, adecvarea subiectului la obiect este un act de creație din ce în ce mai complicat. Ficțiunea cu care începe istoria cunoașterii și a transformării mediului de către

om este vorbirea. Înainte de vorbire nu poate să existe decât adaptare, fie directă, fie indirectă, prin *folosirea* unor fragmente de natură ca unelte; *fabricarea* uneltelor nu poate să înceapă decât odată cu făurirea vorbirii și descoperirea celei de a doua unelte. Fără puterea vorbirii de a ține realitatea la o distanță crescândă, nu este posibilă nici independența relativă față de fenomene, nici elaborarea ideilor despre esențe și legi, nici „praxisul”. Adaptarea la natură se mulțumește cu informația *senzorială* provocată de fenomene, însă transformarea naturii are nevoie de elaborarea unei informații *intelectuale* despre esențe. În natură nu există decât semnale prin care necuvântătoarele se adaptează la variabilitatea mediului. Vorbirea este o invenție umană încredințată unor organe care s-au dezvoltat în vederea asimilării mediului și nicidecum pentru a-l contrazice. În opoziție cu materialitatea naturii, limbajul, ca unitate între vorbire și gândire, este și materie și spirit. Autonomia relativă a limbajului față de natură îngăduie atât ficțiunile care ajung la cunoaștere, cât și ficțiunile iluzorii.

Un lucru devine altul numai din clipa în care fenomenalizează o altă esență. Un trunchi de arbore devine barcă numai prin prelucrarea lemnului. Nici o intervenție în mersul lucrurilor nu este posibilă dacă nu se știe de la ce se pleacă și la ce se poate ajunge. Vorbirea a fost inventată tocmai pentru a permite omului să „circule” între prezent și viitor, prin anticiparea viitorului și transformarea prezentului.

Valoarea ficțiunilor nu rezidă în asemănarea lor cu fenomenele naturii, ci în izomorfismul lor cu esențele ei. Poveștile, descîntecele, totemurile, frescele, statuile, teoriile sînt interesante nu pentru *asemănarea* lor cu realitatea, ci pentru *însemnătatea* lor cognitivă și emoțională. Nici cele mai „asemănătoare” cuvinte n-au fost create pentru a imita natura, ci pentru a o înțelege și

a lua o anumită atitudine față de ea. Onomatopeele nu sînt niște simple imitații ale sunetelor naturii, ci cuvinte în care încep să se formeze noțiuni identificatoare. Ficțiunile se sprijină pe real pentru a trimite la ideal. Valoarea unui spectacol de teatru nu stă în asemănarea lui cu realitatea, ci în forța expresivă cu care mișcă spectatorii în direcția dorită de realizatori. Dealtfel, un anumit grad de non-figurativitate este inevitabil și ficțiunea teatrală, începînd cu concentrarea într-un singur personaj a mai multor oameni și terminînd cu concentrarea în două ore a o seamă de întîmplări care durează în realitate ani. Creatorul care vrea să comunice o semnificație mai generală trebuie să descarce semnificantul audio-vizual de trăsăturile prea imitative. Nu se poate juca „Zamolxe” așa cum se joacă „Apus de soare”.

În vreme ce lucrurile sînt efecte *concrecente*, ficțiunile sînt creații *articulate*. Pe măsură ce ideile devin mai abstracte și mai cognitive, materialitatea sonoră și grafică a cuvintelor își pierde mimetismul și devine din ce în ce mai arbitrară și deci mai fictivă. „Broască” este un cuvînt mai imitativ decît „batracian”. Însă de la început ideile produse de vorbire și scriere aveau o minimă generalitate. Vorbirea și scrierea n-au fost inventate pentru a se referi la lucruri individuale, indicabile prin gesturi, ci la genul din care fac parte lucrurile. Cuvîntul „casă” a început să însemne „orice casă”, iar pictograma „om” a ajuns să se refere la orice om.

Însă atîta vreme cît vorbirea rămîne cu un semnificant imitativ și cu semnificații preponderent pragmatice și afective, ficțiunea prin care oamenii încearcă să înțeleagă lumea nu poate depăși mentalitatea mitomagică, în care conceptele se află încă „in statu nascendi” în metaforele matriciale. Regretul erei preumane, cînd nu se trăia încă în tensiunea antagonică a valorilor, a

fost exprimat multă vreme sub diversele forme ale zo-
 omorfismului și androginismului. Totemismul mai per-
 sistă și astăzi, iar mitul androginului mai poate fi re-
 cunoscut și în faptul că Eva ia naștere dintr-un bărbat
 fără contribuția femeii, iar Iisus este născut de o fe-
 meie fără contribuția bărbatului. Nostalgia indistincției
 dintre bine și rău a depășit urziu metafora nediferen-
 țierii dintre bărbat și femeie. Nici înțelegerea trecerii de
 la o societate de păstori la una de agricultori, precum
 și preferința față de vechea rânduială nu puteau depăși
 prea mult forma unei povești despre Cain și Abel. Nici
 astăzi înțelegerea contrastului dintre superior și inferior
 nu s-a desprins cu totul de modelul contrastului dintre
 sus și jos. Cultura orală a acelor vremuri, preponde-
 rent pragmatică și afectivă, menținea ficțiunea expli-
 cativă la nivelul mitului și al magiei. Oamenii își po-
 vesteau miturile nu numai pentru a înțelege mai bine
 lumea, ci, mai ales pentru a SE înțelege mai bine cu
 ea. „Regăsit în contextul lui trăit — scria Georges Gus-
 dorf — mitul se afirmă deci ca forma spontană de a fi
 în lume. Nu teorie sau doctrină, ci sesizarea lucrurilor,
 a ființelor și a lui sine însuși, conduite și atitudini, in-
 sertie a omului în realitate”¹. Pe primele trepte de ge-
 neralitate, retroacția gândirii asupra vorbirii nu era încă
 îndeajuns de puternică pentru a forța limbajul să depă-
 șească etapa pre-categorială. „Pentru o gândire inca-
 pabilă de structuri abstracte nu poate exista inteli-
 gibilitate decât angajată în lucruri, coincidând cu lucru-
 rile însele”².

Mitul nu este deci o născocire aberantă, ci o moda-
 litate arhaică de înțelegere a lumii. El este mai puțin
 discursul unor erori și mai mult adevărurile unui anu-

¹ Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flam-
 marion, 1953, p. 16.

² *Ibid.*, p. 55.

mit discurs. Există, fără îndoială, și ficțiuni false, dar nu toate ficțiunile sînt false. „Mitul este deja o schiță de raționalizare, deoarece folosește firul discursului în care simbolurile se rezolvă în cuvinte și arhetipurile în idei”¹. În vreme ce mitul este protoistoria teoriei, teoria reprezintă depășirea mitului. Mitul este produsul unui discurs preponderent emoțional, teoria este creația unui discurs preponderent intelectual. Să nu se uite însă că „imaginea persistă în ideea obiectivă ca propria sa ținerete”², deoarece „demersul științific nu poate să șteargă, să anihileze imaginile gândite, ci doar să încerce decolorarea metaforelor inductive ale cercetării”³. Între mit și teorie nu există aceeași deosebire ca între iluzie și cunoștință. Ambele modalități încearcă să pricăpă lumea. Mitul conține deja elemente de gândire logică, iar teoria mai conține încă elemente de gândire iconică. „Eroarea lui Mannhardt și a școlii naturaliste — subliniază Claude Lévi-Strauss — a fost de a crede că fenomenele naturale sînt ceea ce miturile caută să explice; de fapt ele sînt mai degrabă mijloacele cu care miturile caută să explice realități care nu sînt ele însele de ordin natural, ci logic”⁴. Prin mituri, ca și prin știință, oamenii caută să înțeleagă ceea ce depășește orizontul lor perceptual. Ca și știința, miturile vizează originea și viitorul lucrurilor. Ceea ce deosebește știința de mit nu este absența totală a imaginariului, ci gradul de obiectivitate. Demersurile logice ale gândirii științifice nu se debarasează niciodată complet de „haloul imaginar”⁵. Cînd metalimbajul logic a

¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologique de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, p. 54.

² *Ibid.*, p. 430.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 126.

⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 53.

încercat să înlăture orice intuiție, a apărut teoria modelării. Ceea ce deosebește ficțiunea științifică de cea mistică este faptul că savantul se străduiește să frâneze cât mai mult pătrunderea emoției în teorie. Este tocmai ceea ce distinge și arta de știință : artistul se străduiește să treacă în expresie cât mai mult din atitudinea lui afectivă față de lume. De aceea, imaginile prin care se exprimă arta sînt emoționante, în timp ce imaginile pe care se sprijină știința sînt doar reprezentative. Oricum, o anumită imagine nu lipsește nici din ficțiunea științifică. Imaginea pe care se sprijină cibernetica este autoreglarea prin retroacție a unui organism viu. „Să nu-ți faci ție chip cioplit“ este porunca cea mai greu de respectat. Într-o vreme în care domina politeismul și idolatria, creștinismul și-a dat seama că monoteismul trebuie înmlădiat prin sfînta treime și spiritualismul trebuie sprijinit de icoane.

Iconografia, evoluînd, pe de o parte spre alfabet, a rafinat gîndirea logică, dar, pe de altă parte, evoluînd spre plastică a stimulat gîndirea artistică. Între stabilirea alfabetului în Grecia și elaborarea logicii aristotelice nu au trecut decît 400 de ani (750—350). Picturile rupestre exprimau deja o anumită atitudine emoțională, fiind în mai mare măsură transcrierea unor invocații magice decît descrierea naturii. Iconografia poate fi deci considerată atît protoscriere, cît și protoartă.

În vremea din urmă, scrierea s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de dimensiunea emoțională a vorbirii, ajungînd la un calcul pur logic, iar arta s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de dimensiunea logică a vorbirii, ajungînd la un ornamentalism pur decorativ.

Atingînd limitele culturii, arta fără minte și știința fără suflet sînt silite să se reîntîlnească într-o nouă sinteză, în care, reechilibrîndu-și reciproc raportul dintre senzorial și intelectual, arta devine mereu mai cognitivă,

iar știința, din ce în ce mai atitudinală. Vidul afectiv în știință și cel intelectual în artă duc, în cele din urmă, la dezechilibrul ecologic și la terorismul politic. O „Utopie” a devenit nu numai posibilă, dar și necesară. Omenirea nu poate înainta numai prin trecerea de la utopie la știință, ci și prin trecerea de la știință la-utopie. Să nu uităm că, după cum spunea Lucian Blaga, „Omul este utopia animalelor”¹. U-topia nu înseamnă „năcicînd”, ci „năciunde”, deocamdată... Utopia nu e neapărat și ueronie.

5. TALENTUL

Îndemînarea, iscusința, dibăcia, destoinicia, abilitatea sînt trebuincioase talentului, dar talentul este altceva. Talentul nu e doar performanță. Talentul este capacitatea de a transfigura experiența în expresie, de a exprima experiența senzorială, afectivă și pragmatică într-un sistem de semne. Caragiale spunea încă la sfîrșitul veacului trecut că „pă oîta vreme sufletele omenești în genere sînt iritabile la atingerea naturii, numai unele alese sînt în stare să întoarcă în afară, ca un fenomen deosebit, pentru înțelesul altora, iritarea ce au suferit-o. Toți sîntem iritabili ; expresivi sîntem numai unii”². De aceea, conchide Caragiale „talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lîngă iritabilitatea ce o au toți”³. Este deosebit de semnificativ că, în definiția pe care o dă talentului, Caragiale subliniază

¹ Lucian Blaga, *Elanul insulei*, Ed. Dacia, Cluj, 1977, p. 36.

² I. L. Caragiale, *Opere alese*, C.R., 1972, p. 630.

³ *Ibidem*, p. 633.

momentul critic al creației, de vreme ce „operele” sînt, în primul rînd, expresii ale iritării.

Talentul a devenit posibil abia din clipa în care a apărut prima ființă cuvîntătoare capabilă să comunice o altfel de informație decît aceea care se propaga nemijlocit ca focul în pădure. În lumea celor care nu cuvîntă nu există *expresii*, ci doar *reacții*. Spre deosebire de reacții care sînt spontane, imediate și nearticulate, expresiile sînt intenționale, mediate și articulate. Prima-donele cîntă altfel decît privighetorile. În vreme ce informațiile propagate de reacții nu pot fi decît emoționale, expresiile comunică totdeauna o informație dublă: emoțional-intelectuală. Reacția este efectul firesc al unui stimul; expresia este rezultatul unui efort creator mai mult sau mai puțin îndelungat. Reacția aparține prezentului, expresia vizează absentul. Creatorii își exprimă experiența nu în timp ce o trăiesc, ci amintindu-și de ea sau anticipînd-o. „Amînarea este condiția specifică a psihologiei umane” (M. Ralea), tocmai din pricină că oamenii sînt ființe vorbitoare și deci capabile, prin generalizare și abstractizare, să se distanțeze de prezent, obținînd, prin creație, un supliment din ce în ce mai mare de viitor. Animalele n-au decît prezent; amintirile și așteptările lor sînt doar limitele prezentului. Trecutul și viitorul sînt invenții umane. Se vorbește mult în ultima vreme despre capacitatea cimpanzeului de a învăța să vorbească. Dar „ceea ce e natural și spontan la om, nu apare spontan la animal și ceea ce poate fi învățat nu este decît un substitut sărăcit al limbajului”¹.

Dealtfel, chiar dacă, după serioase eforturi, experimentatorul reușește să-l învețe un număr de cuvinte, cimpanzeul „se arată mult mai puțin înzestrat în folo-

¹ Jacques Mehler, *La perception du langage chez le nourrisson*, în *La Recherche*, aprilie, 1978, p. 325.

sirea spontană a limbajului învățat pentru a comunica cu congenerii care au învățat același limbaj”¹. Mulțumindu-se să se adapteze la mediu, animalele nu simt nevoia să comunice o altfel de informație decât aceea care se propagă prin reacțiile lor naturale. Numai o ființă căreia vorbirea îi îngăduie să ia atitudine față de lume simte nevoia să-și transforme experiența în expresie. Numai oamenii sînt nevoiți să *comunique* ceea ce este *comun* în lucruri pentru a organiza întreaga *comunitate* în lupta ei cu natura. Și deoarece vorbirea este principalul instrument al abstractizării și generalizării, tot ea este și principalul instrument al transformării experienței în expresie. L. S. Vigotski avea dreptate cînd afirma că „orice comunicare presupune cu necesitate generalizarea și dezvoltarea semnificației verbale”². Orice expresie presupune vorbirea. În lumea necuvîntătoarelor, informația, exclusiv emoțională, se propagă de la o ființă la alta prin stimul și reacție; în societatea oamenilor, informația emoțional-intelectuală este comunicată prin transformarea experienței în expresii în primul rînd verbale.

De aceea, talent nu pot avea decât oamenii. „Nici un animal nu s-a arătat pînă acum capabil nici să creze un limbaj dublu articulat ca acela al omului, nici să învețe, în ciuda unor mari eforturi pedagogice de antrenament, un limbaj uman”³. Talent nu poate să aibă decât o ființă capabilă să înlocuiască o unitate de vorbire dintr-un anumit context cu o altă unitate de vorbire neîntîlnită niciodată în acest context. Are talent numai cine poate traduce o nouă experiență într-o expresie nouă. Orice lucrare realizează o idee care a fost

¹ Ibid.

² L. S. Vigotski, *Opere psihologice alese*, vol. II, Ed. didactică și pedagogică, București, 1972, p. 10.

³ Bertil Malmberg, *Que signifie la sol-disant créativité linguistique de l'homme*, I.R.A.L., 2, 1974, p. 147.

construită mai întâi lingvistic. Că vorbirea este condiția oricărui fel de expresie o dovedesc atât începuturile istorice ale culturii, cât și începuturile culturii individuale. Desenele rupestre erau mai mult proto-scriere decât proto-artă. În culturile native, reprezentările vizuale sînt și astăzi mai mult iconografia unei vorbiri magice decât arta plastică. Pictograma este mai puțin *descriere* a unor împrejurări individuale și mai mult *transcriere* a unei vorbiri despre ceea ce este general în ele. „Dacă există un punct asupra căruia avem astăzi toată certitudinea este că grafismul începe nu prin reprezentarea naivă a realului, ci prin abstract”¹. După ce insistă asupra faptului că „cele mai vechi figuri cunoscute nu reprezintă vînători, animale sau emoționante scene de familie, ci sînt țărșuri grafice fără legătură descriptivă, suporturi ale unui context oral iremediabil pierdut”², Leroi-Gourhan conchide că nu concretul, ci „abstractul se află, într-adevăr, la izvorul expresiei grafice”³.

Așa cum pentru primii oameni desenul era mai mult expresie grafică a unei metafore revelatorii, generalizante, decât a unei metafore estetice, individualizante, tot așa, pentru copii, reprezentările vizuale transcriu cuvinte în curs de generalizare și nu cuvinte particularizante. Desenînd omul printr-un cerc, două puncte și cinci linii, copilul nu face artă, ci transcrie semnificația cuvîntului „om”. El nu desenează un anumit om, ci vrea să reprezinte „omul”, în general. Așa se explică, poate, de ce „talentul la desen” al majorității copiilor se epuizează curînd după ce învață să scrie. Copiii pornesc în desenul lor de la anumite lucruri doar pentru a exprima grafic vorbirea lor despre acele lucruri.

¹ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 263.

² *Ibid.*, p. 266.

³ *Ibid.*, p. 269.

În ambele cazuri, reprezentarea grafică este un semnificant secund al vorbirii. Atât în istoria socială, cât și în evoluția individuală, expresiile neverbale transcriu, la început, în mult mai mare măsură, conotația figurală a unei denotații în curs de generalizare decât conotația emoțională a semnificațiilor verbale. Poate că de aceea pictura „primitivă” este mai „abstractă” decât cea clasică. Desenele primitive și infantile evoluează, înspre alfabet, nu către artă, care transcrie conotația emoțională a discursului poetic. Nici o expresie artistică nu comunică nemijlocit o stare sufletească, ci doar conotația discursului creator al artistului. Deosebirea dintre emoție și conotație este determinată de distincția dintre lucruri și simboluri. Lucrurile aparțin naturii și stîrnesc emoții *imEDIATE*, simbolurile sînt creații ale culturii și provoacă emoții *mijlocite* de conotațiile vorbirii prin care artistul și-a transformat experiența în expresie. În vreme ce emoția este spontană, individuală și efemeră, conotația este elaborată, socială și durabilă. Emoția se propagă, conotația se comunică; prima este reacție, cealaltă este expresia unei atitudini; prima este trăire, cealaltă îngăduie contemplarea. Evident, numai cea de a doua presupune talent, deoarece numai ea implică un act de creație.

Ceea ce se vede și se aude într-o operă de artă nu trebuie neapărat să „semene” cu realitatea, ci să „semnifice” ceva cu privire la realitate. De îndată ce este încadrat într-o operă, orice lucru este transferat din realitate în ficțiune și devine, astfel, semnificantul unei semnificații. Pictorul pictează nu atât ceea ce *vede*, cât ceea ce *știe*. Vorbind despre Picasso, Gertrude Stein spunea că „nu desena lucrurile văzute, ci pe cele exprimate. Acesta era limbajul lui și el era vorbăreț din fire”. De aici și deosebirea calitativă dintre recepția culturală a unei opere al cărui semnificant exprimă o

anumită semnificație și recepție naturală a unui lucru, a cărei fenomenalitate manifestă o esență încă necunoscută. Ultima este senzorială, cealaltă este și intelectuală, deoarece fenomenul este *manifestarea* unei esențe care abia trebuie găsită, în vreme ce semnificantul, împărtășindu-se din generalitatea semnificației pe care o exprimă, invită la contemplare, fenomenele naturii, ascunzându-și esența, declanșează căutarea. Prin cunoaștere, un *lucru* devine *obiect* și nu mai aparține doar naturii, ci și culturii, deoarece materializează nu numai o esență, ci și ideea care o reflectă. Însă *descoperirea* esențelor nu este posibilă înainte de inventarea limbajului, principalul instrument al construirii ideilor.

Fără limbaj nu poate fi creată nici o operă: nici științifică, nici artistică. Însăși înțelegerea lumii începe odată cu făurirea limbajului. „Incomprehenșiunea este sau uitarea sau ignorarea limbajului”¹. Expresiile artelor neverbale sînt create în prelungirea vorbirii. Muzica prelucrează suprasegmentalele *sonore* — tonul, intonația, ritmul, accentul, debitul — iar plastica dezvoltă parasuprasegmentalele *vizuale*: mimica și gestică. Evident, altele sînt aptitudinile ereditare și educate care participă la transformarea unei experiențe într-o rapsodie sau într-o frescă. Creația muzicală este mai legată de auditivitate, cea plastică, de vizualitate. Și într-un caz și în celălalt, arta exprimă conotațiile unui discurs de cele mai multe ori *nerostit*. A nu rosti nu înseamnă însă a nu vorbi, ci a nu pronunța. Vorbirea se opune tăcerii, nu liniștii. Cine gîndește fără să rostească nu tace, ci vorbește fără să comunice cu ceilalți. „Procese corticale care corespund înțelegerii, amintirii, gîndirii și credinței sînt legate biochimic și electric de acelea pe care le numim

¹ Iuri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 30.

vorbire”¹. Neurofiziologia contemporană a ajuns la concluzia că „atunci când nu există explicații verbalizate, procesul înțelegerii nu se produce”², că „aceste procese: a înțelege, a-și aminti, a crede și a gândi se produc în cortex și se structurează prin limbaj”³.

Numai că vorbirea nerostită, care participă la elaborarea expresiilor neverbale nu este identică cu vorbirea rostită, pe care o poate păstra aproximativ scrierea: „Întocmai așa cum limbajul interior nu este limbaj minus sunet — scria Vîgotski în 1930 — limbajul extern nu este limbaj interior plus sunet. Trecerea de la limbajul interior la limbajul extern este o transformare dinamică complexă: transformarea limbajului predicativ și idiomatic în limbaj sintactic desfășurat și inteligibil”⁴. Deși vorbirea interioară nu este decât folosirea *personală* a limbii pe care o vorbește întreaga *comunitate* lingvistică din care face parte vorbitorul, totuși ea are anumite trăsături proprii. Vîgotski subliniază, în primul rând caracterul ei predicativ: „Caracterul predicativ — scrie el — este forma fundamentală, unică a limbajului interior, care, din punct de vedere psihologic, se compune numai din predicate...”⁵. Fiind precumpănitor predicativă, vorbirea, interioară, nerostită este, totodată, steno-fonică, polisemică și euristică. *Predicativă*, deoarece subiectul este deja cunoscut, *steno-fonică*, deoarece informația se concentrează în primele sunete, *polisemică*, deoarece noile idei sînt construire cu ajutorul unor cuvinte vechi, *euristică*, deoarece este în plină căutare. Prin vorbirea lăuntrică ajunge să se transforme o experi-

¹ Carlos Ramirez de la Lastra și Miguel Garcia Vives, în *La linguistique*, 1977, no 2, p. 44.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ L. S. Vîgotski, *op. cit.*, p. 300.

⁵ *Ibid.*, p. 290.

ență originală într-o expresie inedită. O nouă experiență poate să existe fără o expresie nouă, dar o nouă expresie nu poate să existe fără o experiență nouă. O expresie neobișnuită care nu exprimă o nouă experiență nu poate fi cu adevărat nouă, ci doar ciudată, bizară, stranie. Valoarea unei opere rezidă nu în noutatea experienței și nici în ineditul expresiei, ci în *originalitatea procesului* de transformare a uneia în cealaltă. De natura acestui proces depinde și natura talentului, căci o stare sufletească altfel se transformă într-o simfonie decât într-o statuie. Când cineva este și compozitor și poet înseamnă că are două talente, deoarece este vorba de două acte de creație deosebite. Încrederea lui Camil Petrescu în superioritatea „noocrației” se transformă într-un fel în „Știința substanței” și în cu totul alt fel în tragedia lui „Danton”. Cât de avid este un text artistic de a recupera informația emoțională, pierdută prin transcriere alfabetică în favoarea informației intelectuale, apare cel mai limpede în cazul spectacolului teatral și cinematografic. Spre deosebire de piesă și scenariu, spectacolul încearcă să restituie cât mai mult din conotațiile vorbirii creatoare prin rostire, mimică, gesturi, decor, costume, sunete, muzică, lumină, culori etc. „Astfel — scrie Iuri Lotman — arta poate fi descrisă ca un limbaj secundar și opera de artă ca un text în acest limbaj”¹. Întregul miracol al talentului constă, așadar, în capacitatea omului de a-și transforma experiența în expresii verbale și neverbale. De la minimum de talent al omului obișnuit la maximum de talent al geniului, orice om are mai mult sau mai puțin talent. Este adevărat că, în mod obișnuit, sînt considerați talentați numai cei ce depășesc media. Pentru ca talentul să poată transforma o nouă experi-

¹ I. Lotman, *op. cit.*, p. 37

ență într-o expresie originală, trebuie să învingă nu numai dificultăți interne, dar și rezistențe externe: în primul rând, conservatorismul expresiilor stabilizate și, în al doilea rând, conformismul față de cerințele comanditarilor. Rezistența cea mai mare pe care o întâlnește talentul este a crustei de platitudine care se formează, la un moment dat, la suprafața oricărei culturi. În asemenea împrejurări, culturile mai înaintate trec prin crize „romantice”, când marile talente devin „iconoclaste”, devastând vechile expresii uscate și făcând loc făuririi unor expresii noi. Însă pînă la elaborarea noilor expresii, se hipertrofiază elementul vitregit: experiența, realitatea, viața, emoția, faptul, evenimentul. Însă o operă, fie artistică, fie științifică, nu este însăși viața, ci expresia unei anumite atitudini umane față de ea: preponderent rațională, în cazul științei, precumpănitor afectivă, în cazul artei. Încercările contemporane de a desființa hotarele dintre artă și viață nu transformă nici viața în artă și nici arta în viață, ci le diminuează pe amîndouă, dizolvînd arta în viață și lipsind viața de înrîurirea artei. Dealtfel, arta rezistă prin însăși esența ei tentativelor de a o dizolva în viață. „Chiar cînd „literatura faptului” sau actualitățile lui Dziga Vertov sau „cinema-vérité” tind să înlocuiască arta cu bucăți de real, creează inevitabil modele cu caracter universal, mitologizează realitatea, de n-ar fi decît prin faptul însuși al alegerii sau al neincluserii anumitor aspecte ale obiectului în cîmpul camerei”¹. De fapt, antiarta nu este potrivnică artei, ci academismului, iar arta abstractă nu disprețuiește realitatea, ci banalitatea. Cred că este justă remarcă lui V. Stoichiță potrivit căreia „arta abstractă nu s-a născut din pricina pierderii referentului existențial, ci a pierderii ca-

¹ I. Lotman, *op. cit.*, p. 303.

pacității de a da o unitate imaginii ; ea nu s-a născut ca anti-realism, ci ca voință de a re-forma limbajul artistic¹. Cultura se diferențiază de natură din clipa în care transformă realul în fictiv și unitatea contradictorie dintre fenomen și esență în unitatea contradictorie dintre semnificant și semnificație, începând astfel să schimbe lumea.

Din păcate, talentele se lovesc și de tendința birocratilor de a impune experienței tuturor, expresia unor interese depășite. Numai că omenirea înaintează prin tensiunea creatoare dintre individualitatea experienței și socialitatea expresiei ; în această tensiune, expresia este menită mai puțin să comunice fiecăruia ceea ce știe toată lumea și mai mult să comunice tuturor ceea ce a înțeles fiecare.

6. ARTA CA EXPRESIE A CONOTAȚIEI

Semn, semnificant, semnificație, semioză, denotație, conotație nu sînt numai niște termeni „la modă”, ci concepte fundamentale ale unei teorii capabile să scoată la iveală structuri de adîncime ale culturii pe care terminologia tradițională nu este în stare să le dezvăluie. Folosirea metodologiei lingvistice în cercetarea formelor nelingvistice de expresie nu constă în îmbrăcarea în haine noi a unor idei vechi, ci într-un nou mod de analiză a culturii. Structuralismul, ca filozofie, a trecut, dar semiotica, ca teorie generală a culturii, se dezvoltă. De vreme ce vorbirea este principalul instrument de comunicare și cunoaștere, prin-

¹ V. Stolchiță, *Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait*, Rev. roum. hist. art., 1976, p. 42.

cipalul sistem de semne al culturii, era firesc ca „semnul lingvistic” să devină modelul explicativ al tuturor celorlalte sisteme de semne ale culturii. Fără vorbire nu este posibilă trecerea de la natură la cultură. Numai omul poate fi făuritor de cultură, deoarece, *vorbind*, este singura ființă capabilă să-și transforme experiențele în idei.

Ca și semnul lingvistic, orice semn este unitatea contradictorie dintre un semnificant perceptibil — *corpul operei* — și o semnificație inteligibilă — *sensul ei*. Însă semnificația este, în primul rând, produsul semnificantului verbal, care cristalizează în ea, atât atitudinea senzorial-afectivă a vorbitorului față de lume — *sub forma conotației* —, cât și cunoștințele lui despre această lume. — *sub forma denotației*. „*Stilistica este o sintaxă afectivă, sintaxa o stilistică intelectuală*”¹, subliniază Iorgu Iordan. Conotația unei semnificații se deosebește calitativ de reacțiile senzorial-afective din care provine prin intervenția vorbirii. În vreme ce percepțiile și erupțiile sînt *spontane*, reacții la un stimul prezent, și *efemere*, nestabilizate de generalitatea unei noțiuni, conotațiile sînt *intenționale*, produse de articularea unui semnificant și *stabile*, statornicite de constanța denotației. *Semioza* este procesul prin care semnificantul verbal, ținînd realitatea la distanță, transformă trăirea senzorial-afectivă în denotația și conotația unei semnificații. Fiind înainte de toate o trecere a experienței în expresie, orice creație este o semioză.

Arta este și ea o „articulare” de semne, dar, spre deosebire de semnificantul verbal, care este *primordial*, semnificantul artistic nu poate fi decît *secund*, în sensul intuit de Ion Barbu cînd vorbea despre poe-

¹ Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Editura științifică, 1975, p. 20.

zie ca despre un „joc secund”. Secund, adică derivat din vorbirea obișnuită și nicidecum secundar, adică mai puțin important. De altfel, primordialitatea vorbirii față de mijloacele neverbale de comunicare trebuie înțeleasă nu ca o *anterioritate temporală*, ci doar ca o *condiție funcțională*. Vorbirea și arta au apărut în același timp, chiar dacă la început plastica a fost mai degrabă o protoscriere, iar muzica mai mult o melopee. Semnificantul artistic a fost, de la început, destinat să exprime conotația semnificației verbale, amenințată de energia abstractizantă și generalizantă a vorbirii. În vreme ce semnificantul verbal tinde să-și concentreze întreaga semnificație într-o denotație mereu mai generală, recurgând, în cele din urmă, la semnificantul secund al scrierii matematice, semnificantul secund al artei este menit să redea conotația primejduită, fără să scadă generalitatea atinsă de denotație. Conotația este cu atât mai valoroasă cu cât este mai generală denotația de care este legată. De aici superioritatea dramei lui Lucian Blaga „Meșterul Manole” față de legenda populară din care s-a inspirat.

Lăsând în sarcina vorbirii dezvoltarea denotației, oamenii au simțit dintotdeauna nevoia să conserve și conotația, fie printr-un semnificant secund vizual, fie printr-unul sonor, fie prin combinarea lor. Așa s-au dezvoltat, mai întâi, plastica, muzica și dansul, apoi teatrul și, mai recent, cinematograful. Denotația unui desen aparține semnificației verbale sub controlul căreia a fost făcut; desenului îi revine sarcina să *ridice în picioare* reprezentările și emoțiile culcate în conotație.

Opera de artă „transcrie” nu numai atitudinea emoțională a artistului față de lumea sa, dar și reprezentările în care s-au transfigurat percepțiile lucrurilor care l-au emoționat. Mișcarea semnificantului verbal

este abstractizantă și generalizantă; mișcarea semnificantului artistic este concretizantă și particularizantă. Văzul este simțul spațiului și al stabilității, iar auzul este simțul timpului și al devenirii. Prin semnificantul secund al diverselor arte, conotația unidimensionalizată, a semnificațiilor verbale redobândește dimensiunile pierdute: *bidimensionalitatea*, prin pictură, *tridimensionalitatea*, prin sculptură, *cvadridimensionalitatea* prin dans și teatru. Fiind totdeauna generală, denotația nu poate fi nici pictată, nici sculptată, nici scenarizată, ci numai transcrisă alfabetic, printr-un semnificant secund nemotivat, arbitrar, convențional. Singurul semnificant secund pur denotativ este scrierea artificială a meta-lingajului științific a cărei conotație este vecină cu zero deoarece nu mai exprimă decât operații intelectuale. Percepțiile și emoțiile trăite independent de vorbire se transformă prin vorbire în conotație, iar prin artă își recâștigă o existență relativ independentă, rămânând, în ultimă instanță, sub controlul denotației. Există o deosebire fundamentală între reacția senzorial-afectivă stîrnită de un eveniment real și plăcerea estetică provocată de un semnificant artistic, tocmai pentru că realul este anterior vorbirii și cere omului să se adapteze sau să transforme, iar arta este expresia secundă a vorbirii și cere omului s-o contemple și s-o savureze. Vorbirea îngăduie artistului libertatea de a concentra în opera sa, prin selecție și compoziție, prin exagerări și restructurări, ceea ce în realitate se află într-o stare difuză, inaccesibilă experienței comune. Arta nu este realitate, ci expresia unei atitudini gândite față de realitate. Arta nu este posibilă decât în absența necesităților vitale. Realul este prezent, individual și sensibil în vreme ce arta este re-prezentarea unui absent regretat sau sperat.

individualizarea unei idei generale, sensibilizarea unui înțeles. Deci arta nu poate exista fără vorbire de vreme ce vorbirea este principalul mijloc de făurire și de comunicare a înțeleșurilor sensibilizate în operele de artă. Depinde de vorbire atât elaborarea, cât și recepțarea operei de artă, chiar dacă vorbirea creatorului și a privitorului este nerostită, eliptică și vagă. Între bombardarea orașului spaniol Guernica și celebrul tablou al lui Picasso a existat neapărat în mintea pictorului conotația și denotația expresiei „ororile războiului”. Desigur — observă Robert Castel — vorbele simbolice determină imagini și imaginile nu încep să semnifice decât dacă sînt reluate într-un discurs¹.

Opinia că vorbirea și gîndirea „răcesc” emoția estetică este naivă. Părerea că o operă artistică trebuie să placă nemijlocit, fără școlire pregătitoare și mai ales fără a trece prin sitele intelectului, e invenția unei estetice copilărești², scria Lucian Blaga. Dimpotrivă, comprehensiunea amplifică, adîncește și consolidează plăcerea estetică, nu o scade. O operă de artă nu este niciodată expresia unei emoții, ci a unei *idei* emoționante. Arta nu este semnalul unei emoții, ci semnificantul unei conotații. Ca o imagine să poată produce o adevărată plăcere estetică trebuie neapărat să fie „grăitoare”. Nimeni nu resimte aceeași plăcere în fața unor anemone reale și în fața unor anemone pictate de Ion Gheorghiu. Semnificantul artistic nu este memoria unui lucru absent, ci expresia unui sens uman. Arta nu e chemată să păstreze amintirea lucrurilor

¹ Robert Castel, *Symbolisme visuel et symbolisme verbal*, în *Le langage*, 1966, p. 287.

² Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, Cultura națională, 1924, p. 4.

dispărute, ci atitudinea numită și gîndită a oamenilor față de ele.

De aceea, poezia, cu muzicalitatea și bogăția ei conotativă se află la originea tuturor artelor. Poezia este vorbire „în statu nascendi”. La începuturile istoriei, vorbirea era cîntată și cîntecul era vorbit. „Poate că cuvintele primordiale, care sînt inima unei limbi, beneficiază de un alt tip de motivare; poate că ele sînt într-adevăr simboluri care împresoară spontan imaginea a ceea ce numesc; poate că muzica unui cuvînt devine pictură, muzică cu program”¹. Numai că poezia și muzica nu pot să exprime decît zona emoțională a conotației. Fiind arte ale auzului și timpului, poezia și muzica n-au nici o putere asupra ariei reprezentative a conotației. Numai artele văzului și spațiului o pot exprima. De aici decurge și deosebirea dintre modul de individualizare în operele plastice și felul în care individualizează poezia și muzica. Spațiul este considerabil mai individualizant decît timpul. Lucrurile se află, în primul rînd, în spațiu; timpul este mai mult o dimensiune a ideilor. Oamenii s-au familiarizat cu timpul pe măsură ce au izbutit să-l transforme în spațiu. Calendarele și ceasornicele sînt timp spațializat. În artele spațiului individualizarea este mult mai pregnantă decît în cele ale timpului. „O poezie, o bucată muzicală n-au individualitatea unui tablou sau sculpturi. Poezia și muzica pot fi reproduse fără a pierde individualitatea lor; ele rămîn această poezie, această muzică, ceea ce nu e cazul cu reproducerea artei plastice”².

¹ Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 28.

² Mircea Florian, *Metafizică și artă*, Casa Școalelor, 1945, p. 198.

Într-adevăr, în vreme ce copia unui tablou este totdeauna inferioară originalului, recitarea unei poezii o actualizează. Utilizând valorile stilistice ale foneticii și semanticii limbii pe care o vorbește, poetul nu poate să exprime decât zona emoțională a conotației; cea reprezentativă nu o poate decât sugera. În vreme ce semnificantul vorbirii curente tinde spre o totală transparență, semnificantul poetic încearcă să fie cât mai emoționant; primul este subordonat denotației, celălalt, servește conotației. Este ceea ce deosebește propoziția „Plouă” de versul „Aud materia plângînd”.

O cercetătoare remarcă, nu demult, că „sunetul este mai afectiv decât imaginea”¹. Poate pentru că semnificantul vizual, fiind capabil să redea spațialitatea reprezentărilor cristalizate în conotație, comunică o emoție mai puțin ascuțită decât semnificantul auditiv, care nu poate exprima decât elementul afectiv al conotației. Văzutul delimitează emoția. Idolii au inspirat totdeauna o teamă mai suportabilă decât Nevăzutul. Oamenii i-au inventat tocmai pentru a se familiariza cu sursa poruncilor. Cîntecele de slavă sînt mult mai fervente decât închinăciunile. Muzica a fost totdeauna mult mai emoționantă decât pictura și sculptura. Îți vine mai ușor să plîngi ascultînd un cîntec de jale decât privind un tablou trist. Dealtfel muzica, spre deosebire de plastică, se află la dispoziția tuturor. Ca să cînti îți ajunge propria voce; ca să pictezi îți trebuie și „cu ce” și „pe ce” și „unde”.

Forța emoțională a sunetului apare și mai limpede în reprezentația teatrală în care rostirea, strigătele, zgomotele și muzica adaugă spectacolului acuitatea afectivă care lipsește picturii și sculpturii. Trecerea de la filmul mut la cel sonor evidențiază și mai mult

¹ Anne-Marie Thibault-Laulan, în *Image et communication*, Ed. Univ. Paris, 1972, p. 43.

valoarea emoțională a sunetului. Muzica înlesnește spectatorului să se desprindă de lumea lui reală și să pătrundă în lumea de vis a filmului, în care dorințele sale cele mai intime sînt satisfăcute: binele învinge răul, săracul devine bogat, nefericitul cucerește fericirea. Încă filmul mut a simțit nevoia unui acompaniament la pian, care să-l despartă pe spectator de zgomotele reale din jur pentru a-i concentra emoția asupra imaginilor de pe ecran. Prelucrînd virtuțile fonetice ale vorbirii — *tonul, accentul, ritmul* — și trecîndu-le mai tîrziu pe seama instrumentelor, muzica a devenit singura artă capabilă să exprime *continuitatea* trăirilor fragmentate de *discontinuitatea* discursului.

Așadar, artele vizuale și auditive sînt forme neverbale de expresie ivite din nevoia de a explicita conotațiile semnificațiilor verbale. Ele se diferențiază de vorbire, se deosebesc între ele, dar toate sînt expresiile ei secunde. Referindu-se la primordialitatea vorbirii în creația cinematografică, Pier Paolo Pasolini observa că „în timp ce intervenția scriitorului este o invenție estetică, aceea a autorului de cinema este mai întîi lingvistică și apoi estetică”¹, iar Nicolas Ruwet, vorbind despre raportul dintre vorbire și muzică scrie că „întreaga istorie a polifoniei occidentale este de neînțeles dacă nu se ține seama de rolul structurant, de rolul de model sau de sprijin pe care l-au jucat formele lingvistice, mai ales la nivelul sintaxei”². Omul este singura ființă creatoare de artă, deoarece este singura ființă al cărei principal mijloc de comunicare este vorbirea.

¹ Pier Paolo Pasolini, *L'esperienza eretique*, Paris, Payot, 1976, p. 138.

² Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 54.

7. CONTRASTE SEMIOTICE ÎNTRE TEATRU ȘI FILM

Cît de intimă este legătura dintre limbaj și forme nelingvistice de expresie apare ou o deosebită pregnanță din analiza contrastivă a teatrului și filmului, arte care folosesc printre mijloacele lor de comunicare și vorbirea. De creație artistică nu sînt capabile decît ființele cuvîntătoare, deoarece arta nu poate fi decît secundă față de primordialitatea vorbirii. Vorbirea este singurul mijloc de comunicare în stare să producă, prin energia abstractizantă a semnificantului ei, semnificații cu denotații din ce în ce mai generale și cu conotații mereu mai ample. Înțelesul nu se află niciodată „în” imaginea artistică, ci doar în vorbirea, rostită sau nu, a artistului și a spectatorului. Denotație nu pot să aibă decît expresiile verbale; toate celelalte sînt create pentru a scoate la iveală conotațiile condensate în cuvinte. În actul creației, semnificantul prim produce semnificația care conduce articularea semnificantului secund capabil să expună conotația enunțată; în actul de recepție, semnificantul secund trimite la semnificantul prim care re-produce semnificația înțelegătoare.

Reprezentarea teatrală și spectacolul cinematografic sînt două modalități estetice *diferite* de „arătare” a conotației vorbite, gîndite și transcrise în textul dramatic și în scenariul de film. Atît textul dramatic, cît mai ales scenariul cinematografic sînt sorieri averse de imagini în mișcare. Însă imaginile care trec prin mintea celor care citesc o piesă de teatru sau un scenariu de film sînt vagi și nu au încă un stil definit. Este necesară arta unui regizor pentru a *actualiza* într-un anumit stil ceea ce există doar *virtual* în conotațiile literale. „Intonația și în general toate calitățile senzoriale ale unui semn iconic nu interferează

ele cu semnificația literală?"¹, se întreba nu demult o cercetătoare din Franța. Evident, de vreme ce orice „semn iconic” este de fapt un semnificant secund menit să exprime conotația unei semnificații verbale. Sînt semioticieni care susțin că și imaginile au denotații. Copacul dintr-o imagine filmică ar avea ca referent copacul real care a fost filmat. Însă copacul din realitate nu ajunge în film decît după ce a trecut prin vorbire, abia după ce vorbirea a transformat perceperea lui în conotația și denotația unei expresii verbale. În film, imaginea unui copac sensibilizează un înțeles constituit în și prin vorbire. Copacul din realitate este referentul unei semnificații verbale identificatoare, nu al fotogramei. Christian Metz este de părere că „în vreme ce imaginile filmului au ca referenți obiecte, efectele optice au ca referenți înseși imaginile sau cel puțin pe acelea cu care vin în atingere în înlănțuire”², deși, în altă parte, se apropie mai mult de adevăr, cînd spune că „sensul literal al imaginilor face oficiu de instanță denotată, arta filmului, de instanță conotată”³. Imaginile nu pot să vizualizeze și să sonorizeze decît conotațiile unor denotații imposibile în afara semnificațiilor verbale.

Teatrul și filmul nu au însă aceeași semioză. Deosebirea dintre semnificantul teatral și cel filmic determină și diferența dintre aceste două modalități estetice de a redresa conotațiile așternute în cuvinte. Reprezentația teatrală, datorită prezenței simultane a actorilor și spectatorilor, este, în esență, o *contemporaneizare*, în vreme ce spectacolul cinematografic, din pricina absenței alternative a spectatorilor și a

¹ Anne-Marie Thibault-Laulan, în *Image et communication*, Éditions Universitaires, Paris, 1972, p. 25.

² Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, t. II, Ed. Klincksieck, Paris, 1972, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 17.

actorilor, este, mai ales, o *evocare*. În timp ce semnificantul teatral este tridimensional și eterogen, cel filmic este bidimensional și omogen. Spre deosebire de film, în care toate elementele sînt *fotografice* și literatură, în care toate elemente sînt *fonografice*, teatrul este alcătuit în același timp atît din actori în carne și oase, cu glasul, mimica și gesturile lor, cît și din decoruri cu pereți de pînă și false dulapuri. „Actorul de teatru nu se află în același spațiu cu decorul, el e în același spațiu cu spectatorul... La cinema... actorul nu se află în același spațiu cu spectatorul, ci în același spațiu cu decorul...”¹. Teatrul e o aducere a absentului în prezent; filmul e o aducere a prezentului în absent. „Timpul specific actului dramatic e actualitatea”². Teatrul exprimă, îndeobște, iritarea, indignarea, repulsia față de tarele prezentului; filmul, dimpotrivă, este expresia nostalgiei, a regretării trecutului și a speranțelor în viitor, a jinduirii absentului. Dominat de prezență, teatrul este o artă eminemente critică; dominat de absență, filmul este, înainte de toate, o artă a adeziunii. André Bazin susținea că teatrul „presupune o conștiință individuală activă, în timp ce filmul nu cere decît o adeziune pasivă”³. În fața prezentului, arta nu poate fi decît critică. Nu împăcarea cu prezentul, ci nemulțumirea față de el a dus omenirea de la adorarea totemului la respectarea celuiilalt. Apologia este compatibilă numai cu absentul, iar apologia absentului este, indirect, tot o critică a prezentului. De aceea, reprezentînd absentul, teatrul stimulează gîndirea critică a spectatorului în timp ce filmul, deschizînd pre-

¹ *Ibid.*, p. 67.

² Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941, p. 9.

³ André Bazin, *Ce este cinematograful?*, Ed. Meridiane, 1968, p. 11.

zentului calea spre absent, satisface simțirea spectatorului. „Cinematograful liniștește spectatorul, teatrul îl excită”¹, scrie A. Bazin. Că la teatru spectatorul se opune eroilor, în vreme ce la cinema se identifică cu ei, o dovedește și dezamăgirea care urmează, adesea, după terminarea filmului. De la teatru se pleacă discutînd, de la cinema, visînd. Semnificantul teatral, alcătuit din rostirea replicilor, mimică, gesturi, costume, decoruri, lumini, sunete, este destul de *real* ca să permită o punere în scenă mai *simbolică*, însă semnificantul filmic este prea *iluzoriu* — mișcarea unor imagini pe un ecran — ca să îngăduie un grad prea mare de abstractizare. Teatrul poate fi mai abstract; filmul suportă mai greu abstracțiunile. Spre deosebire de teatru, filmului îi este mult mai dificil să „arate” conotațiile unor denotații prea abstracte. Fiind singurele arte audio-vizuale care pot folosi și vorbirea printre mijloacele lor de expresie, teatrul și filmul pot exprima și denotația. În teatru, datorită importanței pe care o are textul, denotația poate căpăta o pondere îndeajuns de mare: sacrificiul creatorului în actul de creație (Meșterul Manole), gregarismul (Rinocerii), tensiunea dramatică a trecerii, experienței în expresie (Șase personaje în căutarea unui autor). În film însă, din pricină că vorbirea joacă un rol mult mai mic, denotația nu poate depăși primele trepte de generalitate. Filmul se îndepărtează de esența lui dacă vrea să fie psihanalitic, ca literatura, critic, ca teatrul sau plastic, ca pictura. Există și filme „de artă”, dar „filmul de artă” din 1900, opereta filmată dintre cele două războaie, literaturizarea prin exces de dialog, practică de o parte din cineaștii «noului val» al cinematografilei franceze, au fost și sînt prea

¹ *Ibid.*, p. 110.

puțin film"¹. Artă filmului este altceva decât „filmul de artă”. Cineaștii care au încercat să exprime idei filozofice au realizat mai mult filme deosebit de interesante decât capodopere cinematografice. Deși sînt singurele arte spațio-temporale capabile să exprime și denotația, teatrul și filmul nu pot participa în aceeași măsură la dezbaterile ideologice ale vremii noastre. Prin dezvoltarea dialogului și reducerea decorului la simbol, teatrul este mai apt să fie teoretic decât filmul, silit să arate lumea dorințelor și a spaimelor noastre ca pe o realitate de netăgăduit. În timp ce fără dialog teatrul se reduce la pantomimă, filmul rămîne totuși film. „Teatrul fără oameni nu există, însă drama cinematografică poate să se dispenseze de actori”². Există filme despre farmecul florilor, despre viața diverselor animale, despre zbuciumul orașelor. Teatrul concentrează atenția spectatorilor în jurul conflictului dintre oameni, filmul îi plimbă în lumea largă. Scena de teatru este *centripetă*; ecranul de cinema e *centrifug*. În opoziție cu teatrul, filmul îl cheamă pe spectator să suie, să coboare, să privească de sus sau de jos, de departe sau de aproape; să alerge în toate direcțiile. Filmul și-a cîștigat definitiv autonomia artistică odată cu mobilizarea camerei de luat vederi. Ca artă, filmul nu este o înlănțuire întîmplătoare de fotograme ci o operă unitară, alcătuită, prin selecție și compoziție, pentru a exprima atitudinea emoțională a unui artist. O operă de artă este mai presus de toate un monument, nu un document. Nici o artă nu copiază realitatea, ci exprimă atitudinea artistului față de ea, dar filmul este în stare să prezinte drept realitate un trecut pe care îl regre-

¹ Silviu Iosifescu, *Artă și arte*, Edit. pentru literatură, 1965, p. 338.

² *Ibid.*, p. 113.

tăm, un viitor la care aspirăm, împrejurări pe care le dorim. Spre deosebire de teatru, care țintește să realizeze un echilibru între trăire și gândire, prin calitățile poetice ale vorbirii, filmul se adresează în primul rând simțirii, prin fidelitatea față de realitate a imaginilor în mișcare. Importanța deosebită pe care o dobândește mișcarea în cinematografie rezidă în însușirea ei de a spori impresia de realitate. Un lucru în mișcare pare mult mai real decât un lucru neclintit. Cantitatea de informație pe care o transmite mișcarea lucrurilor este considerabil mai mare decât aceea pe care o comunică lucrurile nemișcate. Cunoașterea lumii este mult mai alertată în fața mobilității decât a imobilității. E mult mai grea adaptarea la mișcare decât la imobilitate. O imagine pierde o bună parte din caracterul ei iluzoriu de îndată ce e pusă în mișcare. „Secretul cinema-ului este și acesta: a injecta în irealitatea imaginii realitatea mișcării și a realiza astfel imaginarul până la un punct încă niciodată atins”¹. Slaba realitate a semnificantului filmic — joc de umbre și lumini — cere neapărat ca ceea ce se vede și se aude să pară cât mai real. Filmul izbuște ca nici o altă artă să unească imaginarul cu realul: statuia nu se mișcă, simfonia nu se vede, dansul n-are glas, iar teatrul are trei pereți. „Într-adevăr, ceea ce place publicului în fantasticul cinematografic este, evident, realismul lui, vreau să spun contradicția dintre obiectivitatea de necontestat a imaginii fotografice și caracterul neverosimil al evenimentului”². Însă mișcarea, prin pregnanța realității ei, nu îngăduie imaginilor să depășească expresia unor semnificații figurabile. Mișcarea conceptelor nu este accesibilă fotogramelor, ci doar fonogramelor, litere-

¹ Chr. Metz, *op. cit.*, t. I, p. 24.

² A. Bazin, *op. cit.*, p. 16.

lor alfabetice. „Filmul” unui raționament nu poate fi decât fraza scrisă alfabetic. Cu cât denotația este mai generală, cu atât conotația este mai transfigurată și iconografia ei mai infidelă față de realitate. Istoria reprezentării vizuale se desfășoară între pictografie, care încă nu e artă, și alfabet, care încetează să mai fie artă, între transcripția unor conotații care întovărășesc primele abstracții și transcripția unor conotații care acompaniază concepte de extremă generalitate, între picturile rupestre și formulele algebrice.

Prin natura semnificantului lor, nu toate artele pot să atingă același grad de denotație; depinde de autonomia semnificantului față de realitate: literatura mai mult decât plastica, plastica mai mult decât muzica, teatrul mai mult decât filmul. Nici chiar „8¹/₂” al lui Fellini nu poate ajunge la denotația dramei lui Pirandello „Astă seară se joacă fără piesă” și cu atât mai puțin la aceea a romanului lui Thomas Mann „Doctor Faustus”, deși este vorba în toate trei opere tot de procesul creației. Așa să se explice oare că drumul de la literatură la teatru și apoi la film este parcurs mult mai des decât calea inversă? Istoria culturii, *condusă de vorbire*, înaintează spre idei mereu mai generale; artele nu pot decât să recupereze, într-o măsură mai mare sau mai mică, fiecare după posibilitățile ei, o parte din conotația în curs de estompare din semnificația cuvintelor. Valoarea unei opere de artă depinde de gradul de generalitate atins de denotația semnificațiilor verbale care au patronat producerea ei, precum și de puterea semnificantului de a o sugera. Numai vorbirea poate să producă și să exprime denotații; celelalte forme de expresie nu pot să comunice decât, mai mult sau mai puțin percutant, acompaniamentul lor conotativ. „Oul de șarpe” al lui Ingmar Bergman poate înfățișa spaima stârnită de începuturile nazismului, dar nu poate explica esența

fascismului ca teatrul lui Bertolt Brecht și, cu atât mai puțin ca romanele lui Kafka. Cu oît crește ponderea vorbirii, cu atât sporește și forța explicativă. Prin film, obiectul se *impune* subiectului, prin teatru, subiectul se *opune* obiectului. Filmul poate fi documentar, teatrul, niciodată. Teatrul este lucid, filmul este fascinant. Filmul poate să dea o atât de puternică impresie de realitate, deoarece prezentul nu-l mai poate atinge și, eventual, contrazice, ca la teatru. Ca și realitatea, povestea unui film lasă impresia că se află dincolo de adevăr și fals și nu poate fi contestată.

Desigur, cultura contemporană are de-a face mai rar cu un teatru pur sau cu un film pur. Spre deosebire de teatrul antic, în care pînă și mimica și gesturile erau reduse la maximum în avantajul vorbirii și de filmul mut, în care vorbirea era redusă la inserții în favoarea gesturilor și mimicii, astăzi există și film în teatru și teatru în film. Nu este aici vorba de teatru filmat și nici de utilizarea filmului în teatru, ci de filme „teatrale” care trezesc conștiința critică și spectacole de teatru care încântă, alină, consolează. Comedia cinematografică aparține primei categorii, iar feeria, celei de a doua. André Bazin observa că „forme comice constituie în istoria teatrului filmat o problemă aparte probabil deoarece rîsul permite sălii de cinema să capete conștiința de sine și să se sprijine pe această conștiință pentru a regăsi ceva din contradicția teatrală”¹. Publicul de cinema este o masă de oameni singuri și visători, publicul de teatru este o colectivitate de individualități gînditoare și apreciatoare. Visezi singur, dar rîzi împreună cu ceilalți. Singurătatea este, probabil, faza, mai mult sau mai puțin îndelungată, care desparte masa nediferențiată a mulțimii de o societate alcătuită din personalități.

¹ A. Bazin, *op. cit.*, p. 129.

Toemai într-un asemenea moment al istoriei a apărut filmul. De aici și vremelnica lui dominație în paguba teatrului și a literaturii. Restabilirea echilibrului dintre societate și individualitate, precum și între simțire și gândire va reechilibra și raporturile dintre diferitele arte.

În orice caz, principalul instrument al înțelegerii rămîne vorbirea. Și dacă prin vorbire se înțelege *semnificantul verbal* și prin limbaj se înțelege *semnul lingvistic*, atunci artele vizuale nu sînt „limbaje“, ci *forme nelingvistice* de expresie, prin care omul încearcă să recupereze și să păstreze atitudinile senzorial-afective cristalizate în conotația cuvintelor. Nu cred că au dreptate cei ce susțin că cinematografia este un limbaj, sau mai precis o scriere ideografică. Pier Paolo Pasolini crede chiar că limba cinematografică nu este scrisă nici cu simbolurile evocatoare ale literaturii, nici cu imitațiile mimetice ale teatrului, nici cu copiile picturii și sculpturii, ci cu lucruri și evenimente reale. După părerea lui „unitatea minimală a limbii cinematografice sînt diversele obiecte reale care compun un plan“¹. Cinematografia ar fi o limbă scrisă în care secvențele ar fi compuse din planuri și planurile din cineme tot așa cum, în vorbire, sintagmele sînt compuse din moneme și monemele din foneme. Ceea ce este sintaxa pentru vorbire ar fi montajul pentru cinematografie. Cinemele sînt în concepția lui Pasolini lucrurile, împrejurările, evenimentele filmate și integrate într-un plan, adică a doua articulație a limbii cinematografice, echivalentă cu articulația fonemică a vorbirii. Pasolini nu ignoră distincția dintre fonemele limbii și cinemele filmului, dar o consideră prea puțin importantă ca să poată antrena

¹ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p. 171.

după ca delimitarea dintre limbaj și mijloacele ne-lingvistice de comunicare. Deși observă că „în vreme ce „natura” fonemelor este în noi, nu fapt subiectiv al subiectului vorbitor, adică al corpului său, „natura” cinemelor este dimpotrivă, în realitate, în afara noastră, în lumea socială și fizică”¹, el rămîne, totuși, la părerea „că există o adevărată „limbă” audio-vizuală a cinema-ului și că i se poate descrie și schița o gramatică (desigur, non-normativă !)”².

Numai că deosebirea dintre fonemele vorbirii și cimele filmului nu este doar cantitativă, ci și calitativă. Faptul că numărul de foneme este totdeauna finit și restrîns, avînd o semnificație exclusiv relațională, în vreme ce cimele sînt nenumărate, reale și cu o semnificație de sine stătătoare, face ca vorbirea să fie principalul instrument de făurire a oricărei idei. Pentru rostirea fonemelor, omul n-are nevoie decît de propriile sale organe, însă pentru imprimarea cinemelor are nevoie și de lucruri, și de oameni, și de cameră, și de peliculă. Prin caracterul lor arbitrar, numai fonemele îngăduie formarea, abstractizarea și generalizarea denotației pînă la universal. Cimele sînt mult prea motivate ca să permită altceva decît transcripția conotației. Lucrurile, evenimentele, împrejurările, oamenii nu capătă semnificație decît din clipa în care întruchipează, ca semnificanți secunzi, conotația unor cuvinte. „Dacă vreau să denot un cal care aleargă, dau imaginea fotografică a unui cal care aleargă”³, crede Pasolini. Însă imaginea din film transcrie conotația care însoțește denotația sintagmei verbale: „Cal care aleargă”. Denotația oricărei imagini cinematografice se află în vorbirea care a condus

¹ *Ibid.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 33.

trecerea realității în film. Denotația calului din film nu este calul din realitate, ci noțiunea de cal, formată în și prin cuvântul „cal”. Numai ființele cuvântătoare pot fi creatoare și spectatoare, deoarece numai ele sînt capabile să știe că un cal, fie că aleargă în realitate, fie că aleargă în film, este „un cal care aleargă”. Dealtfel, sub impactul vorbirii, lucrurile devin semnificative chiar înainte de imprimarea lor pe peliculă. Nici măcar un obiect expus într-un galantar nu se reprezintă chiar pe sine însuși, ci înfățișează conotația unui cuvânt care desemnează un gen de mărfuri. Expus într-o vitrină, orice obiect devine un semnificant secund, evident, mult mai „iconal” decît o fotografie și cu atît mai mult decît o ideogramă. Între realitate și film se situează neapărat denotația și conotația unor cuvinte. De aceea, filmul ca semnificant secund, chemat să exprime doar conotația unor semnificații produse totdeauna de vorbire, n-are nevoie de o a doua articulație. „Gramatica” cinematografilei nu poate fi decît cel mult o stilistică. În cinematografie nu există nimic asemănător cu deosebirea dintre limba comună și cea a scriitorilor. „Cînd un om folosește limbajul vorbit pentru a intra în comunicare cu semenii săi, se servește de un limbaj deja constituit... Dimpotrivă, cînd filmez o istorie, am a-mi inventa limbajul”¹. Nu există o limbă cinematografică; fiecare cineast este silit să și-o inventeze. Cu toate acestea, Pasolini a rămas convins că „cinema-ul este limba scrisă a acestei realități ca limbaj”².

Nici scriere ideografică nu poate fi considerată cinematografia, căci ideograma este un mijloc de încunoș-

¹ Jean-François Counillon, *Le cinema, langage du XX-e siècle*, în *Langages*, 1966, p. 240.

² P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 99.

tiințare, nu de emoționare, ca fotograma. Ca reprezentare grafică a unei sintagme identificatoare, *ideograma* este statică, constantă, schematică, abstractizantă, generalizantă, uniformizantă și instituționalizată; *statică*, deoarece nu se referă la dezvoltarea lucrurilor, ci la proprietățile lor relativ stabile, *constantă*, pentru că trebuie să informeze despre însușirile prin care lucrurile rămân de același fel, *schematică*, deoarece vizualizează reprezentarea simplificatoare din conotația cuvintelor, *abstractizantă*, fiindcă reține numai trăsăturile iterative, *generalizantă*, pentru că țintește toate lucrurile de același gen, *uniformizantă*, fiindcă toți cititorii trebuie să înțeleagă același lucru, *instituționalizată*, deoarece întreaga comunitate lingvistică trebuie să o folosească în același mod. Dimpotrivă, *fotograma*, exprimând atitudinea emoțională condensată în conotația semnificațiilor verbale, este dinamică, variabilă, complexă, concretizantă, individualizantă, diferențiată și liberă, deoarece urmărește mișcarea lucrurilor, se schimbă mereu, variază de la un cineast la altul, înfățișează realul ca atare, cuprinde nenumărate detalii, reproduce lucrurile în individualitatea lor și nu trebuie să asculte de nici o normă. În vreme ce fotograma privește spre realitate, ideograma este atrasă de alfabet. Fiind lipsită de o a doua articulație, adică nelegată de un număr restrâns de elemente minimale și de reguli gramaticale, expresia cinematografică este mai liberă decât cea verbală. Filmul este, în primul rând, o artă „metonimică”, în care „sintagmele” sînt „stileme” mai mult sau mai puțin „gramaticalizate”, cum este, de pildă, „o ușă bătută de vînt” pentru a sugera o casă pustie... Încercînd să delimiteze cinematografia de ideografie, Christian Metz afirmă că „textul global al cinematografiei, în materialitatea lui, se adresează și urechii, în vreme ce ideografia n-are nimic auditiv. În consecință, ivirea „vorbitorului” a în-

depărtat cinematograful de ideografie" ¹. Deoarece ideografia se adresează văzului pentru a ajunge la urechi, nu mi se pare că filmul „mut” a fost mai ideografic decât cel „vorbitor”. Ideogramele se citesc pentru a fi înțelese. Ideogramele sînt expresii grafice ale unor cuvinte. De fapt, ele sînt „monemograme”. Altfel cum s-ar putea ajunge la ideea de „pustnic” privind o ideogramă care înfățișează „un om și un munte”? Ceea ce deosebește ideografia de cinematografie ține de opoziția dintre scopurile acestor două mijloace de comunicare: *a înștiința* și *a emoționa*. Mai apropiat de adevăr pare punctul de vedere al lui Jean Mitry care consideră arta cinematografică drept „un limbaj de gradul doi” ². Neobservînd că filmul este un semnificant secund al limbajului și nicidecum un nou limbaj, Mitry rămîne la convingerea „că filmul, ca și poemul și romanul, este totodată artă și limbaj” ³.

Cred că nu se poate vorbi nici de un limbaj teatral, nici de unul cinematografic; ca și teatrul, filmul este o artă audio-vizuală, adică un semnificant secund creat pentru a reda simțirii ceea ce tinde să rămîna accesibil doar auzului: conotația unui discurs. Însă teatrul și filmul nu sînt arte concurente: esența primului este să irite, a celuiilalt, să mîngîie. Opoziția estetică dintre teatru și film este determinată de opoziția ontică dintre semnificantul unuia și semnificantul celuiilalt: primul transportă absentul în prezent, celălalt transportă prezentul în absent, primul este eterogen și contradictoriu, celălalt, omogen și neted, primul dialoghează și orizontal și vertical, celălalt, monologhează. „În reprezentare, există și *prezență* și *prezent*: acest dublu raport

¹ Chr. Metz, *Langage et cinema*, Paris, Larousse, 1971, p. 210.

² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinema*, Paris, Ed. Universitaires, 1963, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 58.

cu existența și cu timpul constituie esența teatrului”¹. Iar un semiotician contemporan al teatrului insistă și el asupra aceleiași idei: „Icoana teatrală se va defini deci nu atât ca un semn al cărui semnificant este analog cu semnificatul, ci ca un semn al cărui referent este actualizat pe scenă”². Dorind să apese asupra faptului că, în teatru, domină prezentul, actualul, contemporaneitatea, Pavis suie pe scenă chiar referentul, când, în realitate, coboară în scenă semnificația. Viața nu devine artă decât dacă trece prin vorbirea creatoare a unui autor. După ce arată că „între arta teatrală și arta cinematografică diferența este de esență”³, H. Gouhier conchide: „Cinema-ul nu ne va vorbi niciodată decât prin imagini interpuse; sufletul teatrului este de a avea un corp”⁴. Există filme fără actori și chiar fără dialog, teatru, niciodată. Actorii, în film, sînt la fel de reali și de fictivi ca și mediul în care se mișcă; în teatru, se mișcă oameni reali într-o lume artificială. În film, ficțiunea și realitatea coincid, în teatru, ele stau față în față; în film, actorul și personajul ajung să nu se mai distingă, în teatru, ei rămîn mereu deosebiți. De aceea este atât de supărătoare dublarea filmului într-o limbă străină actorilor, precum și postsincronul, în general. Distanța dintre realitate și ficțiune face ca teatrul să poată realiza un echilibru între trăire și gîndire, în vreme ce filmul, prin contopirea lor, sporește considerabil mai mult trăirea decât gîndirea.

Filmul nu poate înlocui teatrul. El este încă unul din mijloacele expresive nelingvistice ale omului.

¹ Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Plon, Paris, 1943, p. 2.

² Patrice Pavis, *Problèmes d'une sémiologie du théâtre*, în *Semiotica*, 15, 3, 1975, p. 251.

³ H. Gouhier, *op. cit.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

8. VORBIREA ȘI „SEDIUL” IDEILOR

Oamenii au crezut întotdeauna că ideile¹ se află *undeva*, depozitate într-un *loc*, conservate într-un *spațiu* : în cap, în minte sau în cer. Materialiștii au localizat originea ideilor în activitatea prelucrătoare a creierului, iar idealiștii au așezat-o în forța creatoare a conștiinței divine sau umane, adică transcendente sau transcendentele. Nevoia oamenilor de a vedea idei, de a-și face chip cioplit, de a încerca să perceapă ceea ce nu pot decât să priceapă este permanentă. Însuși cuvântul „idee” însemna în elină „image”. Spațiul e mai la îndemână decât timpul. Cu spațiul te poți familiariza, cu timpul, niciodată. Spațiul poate fi același, timpul este mereu altul. În spațiu te poți opri, în timp, niciodată. „Clipă, stai !” este un strigăt absurd. În spațiu se trăiește, în timp, se moare. Oamenilor le-a fost totdeauna mai frică de timp decât de spațiu. Marele „Mister” se află în timp, în trecutul originar sau în viitorul final, nu în spațiu și în prezent.

De aceea, pentru a îngrădi misterul și a-și micșora teama, oamenii și-au format convingerea că ideile își au și ele sediul lor : în raiul lui Platon se plimbă libere, iar în cel iudeo-creștin sînt închise în roadele interzise ale unui anumit pom. Biologia moleculară din zilele noastre le plasează în codul genetic al omului.

Numai că ideile nu se află nicaieri ; ele sînt produse și reproduse mereu prin actul vorbirii. Ideile nu sînt instalate undeva, ci iscate mereu de activitatea lingvistică a oamenilor. De productivitatea ideologică a vor-

¹ Dimensiunea semantică a cuvîntului se numește *idee* în opoziție cu *realul*, *semnificație* în opoziție cu *semnificantul*, *sens* în opoziție cu *referentul*, *gînd* în opoziție cu *acțiunea*, *înțeles* în opoziție cu *experiența*.

birii s-a apropiat și Titu Maiorescu, cu peste o sută de ani înaintea noastră. Deși mai credea că omul posedă o regiune cerebrală care „este substratul fizic al așa-numitei lumi „ideale“”¹, Maiorescu ajunsese la concluzia că „limba este focul în care reprezentările obiectelor își mistuiesc aproape toată materialitatea și nu lasă decât ideea lor abstrasă și generală”².

Din 1914 și până în 1948, Mircea Florian a încercat în numeroase lucrări să dărâme mitul „conținutului de conștiință”. Porunca a doua întâmpină însă cea mai mare rezistență: *ideea devine mereu idol*. „E cunoscută — scria M. Florian — obiecția „bunului simț”: unde trebuie să fie reprezentările; dacă nu sînt în suflet sau în corp, atunci unde sînt?... Că prin chiar esența lor nu sînt *nicăieri*, sună paradoxal: este însă un paradox conform realității, singurul capabil a justifica faptul cunoștinței”³. La temelia tuturor formelor de idealism se află o preconcepție materialist-vulgară: localizarea ideilor în conștiință după felul în care sînt localizate lucrurile într-un spațiu. Prejudicata mecanicistă a spațializării ideilor nu ține seama că lucrurile sînt localizabile fiind individuale în vreme ce ideile, fiind generale, nu sînt localizabile. „Îmi dau bine seama — am experimentat eu însumi — cît de anevoioasă e sfortărea, chiar pentru cei deprinși cu meditația desinteresată, de a ne emancipa de prenoțiuni spațialiste și deci de a avea o viziune netulburată a raportului dintre localizabil (corporal) și nelocalizabil (spiritual). Raportul dintre material și sufletec e *sui generis*, fără nici o asemănare cu altul”⁴.

¹ Titu Maiorescu, *Logica*, București, ed. I, Brucăr, 1940, p. 192.

² *Ibid.*, p. 194.

³ Mircea Florian, *Cunoaștere și existență*, București, 1939, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

Contestînd creativitatea internă a conştiinţei, M. Florian descoperă productivitatea vorbirii. „Puterea gândirii — scrie el — e puterea exprimării verbale, e puterea magică a cuvîntului”¹. Mitul „activităţii creatoare a gândirii „s-a ivit deoarece” acţiunea, care aparţine corpului, a fost transpusă conştiinţei, şi astfel creaţia din faptă a devenit o „creaţie interioară”. Pentru noi, numai acţiunea e productivă, e „creatoare”, nu însă şi cunoştinţa; iar acţiunea e creatoare tocmai fiindcă ideea nu este”². În concepţia lui Mircea Florian, ideea nu este o replică subiectivă a obiectului, ci obiectul însuşi avut clar de către conştiinţă. Prin urmare, contradicţia nu poate fi nici ontologică, nici logică, ci doar gramaticală, iar erorile sînt produsele vorbirii, nu gândirii. Eliberînd gândirea de prejudecata localizării, M. Florian dezvăluie ceva din rolul vorbirii în geneza ideilor, deşi nu depăşeşte părerea că „limbajul nu e nici duşmanul nici prietenul gândirii, ci este indiferent”³. M. Florian nu neagă însă rostul expresivităţii lingvistice în descoperirea universalului. El ajunge la concluzia că „orice cunoştinţă sau este globală, confuză, şi atunci poartă, în genere, numele de percepţie (intuiţie), sau e explicită, clară şi atunci se cheamă gândire şi stă în legătură cu capacitatea de expresivitate lingvistică, cu logosul”⁴.

La convingerea că ideea nu este altceva decît semnificaţia unei expresii verbale a ajuns şi psihologul sovietic L. S. Vîgotski, imediat după primul război mondial. „Am constatat — subliniază el — că relaţia dintre gândire şi cuvînt este un proces viu de naştere

¹ M. Florian, *Curs de logică*, vol. II, 1941—1942, p. 61.

² M. Florian, *Ce este cunoştinţa?*, Ed. Casa Şcoalelor, 1947, p. 50.

³ M. Florian, *Curs de logică* (IV), A.S.F.L., 1945—1946, p. 86.

⁴ M. Florian, *Ce este cunoştinţa?*, p. 59.

a ideii în cuvînt”¹. Urmărind formarea noțiunilor, Vîgotski precizează că „momentul central al întregii operații este utilizarea funcțională a cuvîntului ca mijloc de orientare voluntară a atenției, ca mijloc de abstractizare, de detașare a anumitor însușiri, ca mijloc de sinteză și simbolizare cu ajutorul semnului”². Respingînd atît behaviorismul, care susține că ideea este limbaj fără sunet, ca și intuiționismul, care pretinde că limbajul trădează ideea, Vîgotski este de părere că „semnificația poate fi considerată, în egală măsură, atît fenomen verbal, prin natura sa, cît și fenomen al gândirii”³. El nu subapreciază nici primordialitatea funcțională a vorbirii față de idee, nici autonomia relativă a ideii față de vorbire. „Ceea ce se cuprinde în idee simultan, în limbaj se desfășoară succesiv”⁴. În concepția lui Vîgotski, deși vorbirea *produce* ideea, ideea nu se *reduce* la vorbire. De aceea, trecerea înapoi de la idee la vorbire este totdeauna aproximativă. Mereu rămîne ceva în plus care nu mai e exprimat de vechiul cuvînt. Așa progresa limbajul: noua idee construită cu ajutorul unui cuvînt vechi cere elaborarea unui nou cuvînt. Ceea ce deosebește calitativ comunicarea lingvistică dintre oameni de comunicarea nelingvistică dintre animale este faptul că, vorbind, oamenii comunică idei din ce în ce mai generale în vreme ce animalele, strigînd, propagă reacții afective totdeauna individuale. „Gînsacul speriat, care observă primejdia și prin țipetele sale ridică tot cîndul, nu comunică de fapt ceea ce vede, ci mai curînd contaminează prin spaima sa”⁵. În vreme ce cultura este stră-

¹ L. S. Vîgotski, *Opere pedagogice alese*, vol. II, Ed. ped. și did., 1972, p. 306.

² *Ibid.*, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 302.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

bătută neconținut și în toate direcțiile de comunicare informațiilor intelectuale, natura este tulburată mereu de propagarea informațiilor senzoriale. Necuvântătoarele se contaminatează unele *pe* altele, cuvântătoarele comunică unele *cu* altele. Dialogul hotărâște superioritatea culturii asupra naturii, a oamenilor asupra celorlalte ființe, a semnelor asupra semnalelor.

Rolul dialogului în făurirea ideilor dobândește o însemnătate deosebită în filozofia lui Mihail Bahtin. „Două organisme biologice puse în contact într-un mediu pur natural nu vor produce un act de vorbire”¹, scrie el. Și deoarece „conștiința capătă formă și existență în semnele create de un grup organizat în decursul relațiilor sale sociale”², nu există idei decât în măsura în care există dialog. Nu numai că ideea nu se află în conștiința divină sau în mintea interlocutorilor, dar nici în corpul sonor al cuvintelor. „Semnificația nu este în cuvânt, nici în sufletul locutorului și nici în sufletul interlocutorului. Semnificația este efectul interacțiunii dintre locutor și receptor, interacțiune ce se exercită asupra materialului unui complex sonor dat. Este scînteia electrică care nu se iscă decât la contactul dintre cei doi poli opuși”³. Bahtin insistă asupra nespațialității semnificației, asupra temporalității ei. „Numai curentul electric al comunicării verbale dă cuvîntului lumina semnificației”⁴.

Unii teoreticieni ai limbajului susțin însă că ideile durează mai mult decât vorbele care au participat la formarea lor. Într-un silogism, premisele sînt trecătoare, dar ideile rămîn pentru a alcătui concluzia. Eric Buyssens crede că „discursul se caracterizează prin

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit, Paris, 1977, p. 73.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 146—147.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

faptul că orice unitate încetează să mai existe de îndată ce a fost pronunțată; unitățile succesive se exclud reciproc. Dimpotrivă, gândirea ar fi de neconceput dacă fiecare idee ar exclude pe cea precedentă; tocmai în asocierea de idei simultane rezidă gândirea¹. Însă ideile nu durează mai mult decât vorbele, ci decât rostirea lor. Iluzia că ideile rămân „unde va” și după ce vorbele au trecut este întreținută de confuzia dintre rostirea vorbirii și vorbirea endo-stenofonică. Durata ideilor este menținută de vorbirea interioară, predicativă, idiomatice și polisemică, deci eliptică și rapidă. Vorbirea exterioară, adresată celorlalți, este inevitabil explicită, discursivă, zăbavnice și deci greu de reținut ca atare, în vreme ce vorbirea interioară, pentru uz propriu, este implicită, prescurtată și rapidă. Îți trebuie mult mai multe cuvinte ca să spui altora ceea ce ți-ai spus mai înainte ție însuși. Deosebirea dintre scurtimea unui gând și lungimea expresiei sale verbale este de fapt distincția dintre scurtimea limbajului interior și lungimea limbajului extern. A gândi în liniște nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti. Meditația solitară este vorbire interioară, nerostită, nepronunțată. Gândirea nu poate fi mai iute decât vorbirea, ci doar mai rapidă decât rostirea ei desfășurată. Pe de altă parte, nimeni nu poate nega îmbogățirea gândirii prin trecerea vorbirii interioare în vorbire exterioară. Vîgotski atrăgea atenția „că trecerea de la limbajul interior la cel extern nu reprezintă o simplă traducere dintr-un limbaj în altul, o simplă aderare a laturii sonore la limbajul neoral, nici simpla vocalizare a limbajului interior, ci o restructurare a limbajului, transformarea originală, specifică a sintaxei, structurii semantice și sonore a limbajului in-

¹ Eric Buyssens, *La communication et l'articulation linguistique*, P.U.F., Paris, 1970, p. 67.

terior în alte forme structurale, proprii limbajului extern" ¹. Comunicînd cu ceilalți am învățat să gîndim. Comunicarea cu ceilalți rămîne principalul stimul al gîndirii și al dezvoltării ei. Vorbirea interioară, cu sine însuși, este *secundă* față de cea exterioară, adresată celorlalți. Monologul este un dialog interiorizat. Monologul este la fel de social ca și dialogul. Monologăm, îndeobște, în limba maternă. Vorbirea interioară, cu toate caracteristicile ei proprii, folosește totdeauna limba unei anumite comunități lingvistice. „Înțelegerea este o formă de *dialog*; ea este față de enunțare ceea ce replica este față de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o *contra-vorbire*" ².

Autonomia, totdeauna relativă, a ideilor față de vorbire este datorită tot vorbirii, mai precis convorbirii. Oamenii au inventat vorbirea pentru a comunica tuturor membrilor comunității ceea ce este comun. Numai ceea ce este comun unui grup de fenomene este comunicabil verbal unui grup de oameni. Ideea este generală deoarece este obștească. Nevoia de a comunica cu ceilalți determină principala forță care generează autonomia ideilor față de vorbire: energia metaforică, abstractizantă și generalizantă, a semnificativului verbal. Vorbirea produce ideile sub presiunea comunității. Comunitatea are nevoie numai de ceea ce este socializabil din experiențele individuale. Ideile devin cu atît mai generale cu cît este mai extinsă comunitatea lingvistică pentru care sînt produse. Înaintarea vorbirii de la holofrază la metalimbaj și de la particular la universal corespunde trecerii de la trib la omenire. Prin abstractizare și generalizare, ideile ca-

¹ L. S. Vigotski, *op. cit.*, p. 300.

² M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 146.

pătă o autonomie din ce în ce mai mare, lăsând impresia că sînt chiar independente față de vorbire. După cum societatea depășește suma membrilor ei, tot așa și ideile depășesc unitățile vorbirii în care și prin care s-au format. Polisemia, sinonimia, omonimia, paronimaza, traductibilitatea, generalizarea dovedesc însă doar autonomia ideilor, nu independența lor față de vorbire: Jocul dintre cuvinte și idei demonstrează că ideile nu rămîn nici o clipă fără sprijinul cuvintelor, nici cînd ideile se schimbă și cuvintele rămîn aceleași, ca în cazul generalizării, nici cînd ideile rămîn aceleași și se schimbă cuvintele, ca în cazul traducerii. Pînă la găsirea unor cuvinte noi, noile idei sînt păstrate în cuvinte vechi, mai precis, în deprinderea omenească de a le rosti din nou, reproducînd, astfel, ideile pe care le-au produs cîndva. Ceea ce memoria conservă nemijlocit sînt cuvintele, nu ideile. Amintirea unei idei trece neapărat prin amintirea cuvîntului care a produs-o și o poate reproduce. Realitatea nemijlocită a ideilor este cuvîntul, nu engramele creierului, deprinderea oamenilor de a-l articula, nu procesele biochimice care fac posibilă activitatea lingvistică. Materia nu poate conține decît programarea unor acțiuni materiale. A vorbi este acțiunea cea mai puțin materială a omului, dar destul de materială pentru a putea fi programată genetic. Nu ideile sînt înnăscute, ci capacitatea omului de a vorbi și de a-și aminti vorbele. Amintirea unei idei nu înseamnă găsirea unor urme lăsate în materia sistemului nervos de anumite cuvinte rostite în trecut, ci posibilitatea de a le rosti din nou. „A căuta urmele excitațiilor trecute, ar fi absurd; în elementele sistemului nervos nu pătrund excitațiile cu materia lor pentru a lăsa urme, ci pătrund efectele excitațiilor sub forma pe care le-o dă proprietățile

materiei nervoase" ¹. Amintirea este mai degrabă utilizarea trecutului în prezent decât abandonarea prezentului pentru trecut. „Fiecare memorie este un sistem de gesturi individuale, rejucând gesturile trecutului și mînuite cu deplină stăpînire" ². Memoria umană, adică uitarea și amintirea cuvintelor reproducătoare de idei, nu este o arhivă, ci un laborator. „Memoria umană sau mai just memoria este în mod esențial inteligentă. Să nu se confunde memoria cu papagalicismul, ceea ce se face prea des. Un papagal n-are mai multă memorie decît un disc; adevărata memorie este o perpetuă aprofundare" ³. În istoria limbajului, memoria înseamnă uitarea semnificațiilor timpurii și particulare și amintirea semnificațiilor mai recente și mai generale. Nostalgia unor cercetători pentru cuvintele încă necorupte de generalizare este mai degrabă o atitudine religioasă decît una științifică. Înaintarea cuvintelor de la particular la general, de la sincretic la analitic, de la simbol la semn este numită de Marcel Jousse *algebroză*. „Algebroza — scrie el — este un fel de scleroză a mecanismelor vii ale expresiei. Cuvintele au pierdut concretismul lor original" ⁴. Marcel Jousse se gîndește cu regret la vremurile în care silogismul nu înlocuise analogismul și vorbitorii ebraicii și arameicii nu făcuseră încă distincția dintre gura care mănîncă și cea care vorbește, dintre corp și suflet, dintre cel care mănîncă și cel care învață. Progresul vorbirii de la indistinct la distinct, de la implicit la explicit, de la iconic la logic este privit de M. Jousse ca o abatere, ca o degradare, ca o nenorocire. „Civilizația noastră

¹ C. Rădulescu-Motru, *Curs de Psihologie*, București, Socec, 1929, p. 126.

² Marcel Jousse, *La manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

stră „plumitivă” și știința noastră livrescă — se plînge M. Jousse — ne-au făcut să pierdem contactul cu vorbirea vie și concretă, cu buzele care recită și ritmează ale copiilor care vin la școală și la catehism...”¹. El speră că civilizația viitoare, dominată de televiziune, va readuce „epoca de aur” a culturii orale. „Civilizația lucrală și mimodramatică de mâine, trezită și amplificată de folosirea universală și educativă a televiziunii, va avea totul de câștigat menținându-se pe linia civilizației lucrale și mimodramatice a țăranilor palestinieni”². Nostalgia după un trecut nestricat apare și în lucrările unui alt cercetător al Bibliei. „Davar — scrie André Neher — este, într-adevăr, unul din aceste cuvinte-sinteză, sau mai degrabă din aceste cuvinte moniste, atât de frecvente în ebraică, care respectă unitatea adîncă și originară a creației, care protestează, prin însăși existența lor și prin densitatea semnificațiilor lor simultane, împotriva dualismelor și pluralismelor culturilor nonbiblice sau celor care nu au rămas credincioase izvoarelor lor biblice primitive”³. Davar înseamnă, într-adevăr, și cuvînt și faptă și lucru. La nivelul lui nu apare încă opoziția dintre „La început a fost cuvîntul” și „La început a fost fapta”. Goethe este posibil abia după „algebrozare”.

Numai că unitatea regretată nu este un *întreg sintetic*, ci un *tot sincretic*. Într-o sinteză, elementele componente sînt distincte, explicite și concatenate, în vreme ce într-o totalitate sincretică, ele sînt indistincte, implicite și globale. Există o deosebire calitativă între mitul lui Prometeu și tragedia lui Eschil. Supradezvoltarea științei în dauna conștiinței, a tehnicii în paguba

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 119.

³ André Neher, *L'exil de la parole*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 99.

moralei, a vieții materiale în detrimentul celei spirituale trebuie depășită nu prin întoarcerea la sincrismul original, ci prin înaintarea spre o unitate sintetică între social și individual, între sensibilitate și rațiune, între adevăr, bine și frumos. Unidimensionalizările pot fi remediate nu prin renunțarea la universal și la abstract, ci prin restabilirea legăturii lor cu individualul și cu concretul. Efortul analitic al gândirii omenești nu a fost o rătăcire, ci un moment necesar. Drumul de la globalitate la sinteză trece neapărat prin analiză. Faust-ul lui Goethe este superior faimoasei legende medievale din care s-a inspirat deoarece primul a fost creat după analiză în vreme ce cealaltă a fost imaginată înainte. Echilibrul sincretic dintre denotație și conotație, stricat de analiză, este restabilit, pe o treaptă superioară, de sinteză. Trăirea afectivă nu e iremediabil pierdută prin analiză și generalizare; dimpotrivă, sinteza o poate amplifica și adânci. Superioritatea în cultură aparține viitorului, nu trecutului. A sili oamenii să-și amintească primele semnificații, de mult îngropate în câmpul semantic al cuvintelor noastre, înseamnă a merge în răspărul istoriei; oamenii nu mai au nevoie de analogiile uzate de la începutul culturii, ci de generalitatea ideilor recente prin care izbutesc să cunoască mai amplu și mai adânc lumea înconjurătoare. Nefirească este și scrierea etimologică prin care unele culturi se străduiesc să păstreze amintirea semnificațiilor trecute. De aceea a devenit, la un moment dat, necesar stabilirea unui alfabet fonetic internațional.

Acum mai bine de o sută de ani, Titu Maiorescu, pornind de la ideea că „de regulă noțiunile posterioare sînt mai generale decît cele primitive și inteligența popoarelor în sumă totală face un progres pronunțat spre

abstracțiune”¹, protestează împotriva încercărilor etimologice de a întoarce limba la înțelesurile ei inițiale. „*Bumper* englezește — explică Titu Maiorescu — înseamnă un pahar plin. Urmărindu-l în timpuri mai vechi, îl aflăm sub forma de *bomper* pe urmă *bonpere*, și cu aceasta ultimă formă îi dăm de origine normană. Normanii din Bretagne, catolici credincioși, aveau obiceiul de a închina la ospete primul pahar Papei de la Roma, bunului părinte = *au bon père*! De aci a rămas numele de *bon père* primului pahar plin în genere, ce se închină la un ospaț, apoi s-a generalizat și mai mult și s-a întrebuințat pentru orice pahar plin. Din acel moment legătura cu *bon père* nu mai exista, și sunurile lui au putut să se modifice. Astăzi în *bumper* nimeni nu caută pe Papa de la Roma, și de aceea un ortografist etimolog nu ar avea drept să silească pe englezi să scrie d.e. *bonper* în loc de *bumper*, pentru a-și aminti originea. Conștiința acestei origini este stinsă în poporul lor, și ortografia nu poate și nu trebuie să o reînvieze”². În timpul rostirii unui cuvânt, amintirea semnificației recent obținute implică uitarea celor anterioare. Ce s-ar întâmpla dacă rostirea cuvântului „categorie”³ ar evoca și astăzi imaginea unei mulțimi care se îndreaptă spre o piață pentru a dezbate probleme publice? Comunicarea lingvistică n-ar fi depășit niciodată minima generalitate a primelor idei dacă memoriei nu i-ar fi inerentă și uitarea.

Istoria ideilor depinde, în ultimă instanță, de istoria limbajului, atât în dezvoltarea omenirii, cât și în evoluția și involuția fiecărui om. Descartes nu putea să apară în cultura hotentotă. Gîndirea fiecăruia se dezvoltă odată cu dezvoltarea vorbirii și se degradează

¹ Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 197.

³ „cata” = împotriva și „agora” = piață.

odată cu degradarea vorbirii. „K. H. Kurz și C. J. Hovland au pus un grup de copii să încercuiască, pe o bucată de hîrtie, *cuvintele* care corespundeau unei serii de obiecte care li se arătau, în timp ce alt grup a încercuit *imaginile* acestor obiecte... După o săptămînă, primul grup de copii a putut mai bine decît al doilea grup să-și reamintească sau să recunoască obiectele care le fuseseră arătate”¹. Copiii care au *auzit* despre ce e vorba recunosc mai repede niște obiecte decît aceia care s-au mărginit să le *vadă*. În vreme ce imaginile nu pot oglindi decît asemănările dintre unele lucruri, cuvintele, prin înțelesul lor, pot reflecta însăși identitatea tuturor lucrurilor de același gen. Vorbirea săvîrșește saltul de la comportamentul inteligent la activitatea intelectuală. „Symbolismul gestual al copilului, după ce a dobîndit rudimentele limbajului, este net distinct de mișcările reflexe pe care le face bebeul înainte de a ști să vorbească”², precizează Roman Jakobson. Într-o oarecare măsură evoluția copilului repetă, pe scurt și esențializat, dezvoltarea culturii de la monosilabele holofractice, prin diferențierea lexicii în nume și verbe, precum și a propoziției în subiect și predicat, pînă la metalimbaj. Este drumul pe care a înaintat omenirea de la o mentalitate mitomagică la o concepție logică și științifică despre lume.

Rolul decisiv al vorbirii în producerea și reproducerea ideilor apare cu destulă claritate și în cazul afaziilor. În general, afazicii coboară scara urcată de omenire și de fiecare om: treapta cea mai recentă este coborîtă prima și așa mai departe. Mai întîi este pierdută capacitatea metalingvistică de a vorbi despre vor-

¹ John B. Carroll, *Limbaj și gîndire*, Edit. ped. și did., 1979, p. 131.

² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. II, Ed. de Minuit, Paris, 1973, p. 32.

bire, apoi distincția dintre subiect și predicat, dintre nume și verb, dintre cuvinte autonome și relaționale, dintre vorbirea interioară și cea exterioară, pînă la monosilaba imperativă. „Imperativul este forma verbală cea mai elementară. Aceasta este pricina pentru care imperativul, care apare în stratul cel mai primitiv al limbajului copiilor este forma cea mai rezistentă în afazia agramaticală...”¹ Degradarea vorbirii are ca urmare degradarea ideilor de la universalitatea categoriilor și principiilor filozofice la minima generalitate a unui apel. Dezintegrarea structurii gramaticale nu mai lasă în urma ei decît o seamă de cuvinte izolate, polisemice și care pot fi, cel mult, juxtapuse. „Cu cît cuvîntul este mai independent, cu atît se apropie el de modelul inițial pur și cu atît este mai viabil. Așa se explică de ce numele sînt mai păstrate decît verbele și substantivele mai mult decît adjectivele. Nominativul este singurul caz care supraviețuiește și verbele sînt utilizate sub forma cea mai nominalizată”². Că ideile nu sînt depozitate pe scoarța cerebrală, ci sînt produse și reproduse de vorbire o dovedește și faptul că degradarea ideilor urmează totdeauna același drum: de la extrema generalitate la minima generalitate, ca o consecință a degradării limbajului de la arbitrar la motivat. Încă Henri Bergson observa că „dacă imaginile verbale ar fi într-adevăr depuse în celulele scoarței, n-ar fi ciudat că boala atinge totdeauna aceste celule în aceeași ordine?”³. Bergson admite doar loca-

¹ Roman Jakobson, *Les règles des dégâts grammaticaux*, în *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p. 19.

² R. Jakobson, *Langage enfantin et aphasie*, Ed. de Minuit, Paris, 1969, p. 162.

³ H. Bergson, *Matière et mémoire*, P.U.F., Paris, 1946, p. 133.

lizarea pe scoarța cerebrală a „facultății de a actualiza amintirile cuvintelor”¹.

Cultura nu se poate mulțumi nici un concepte netrăsite, ca în alienarea logică a scientismului, nici cu trăiri neconceptualizate, ca în alienarea patologică a afa-zicilor sau în alienarea iraționalistă a trăirilor. Numai arta și morala pot să restabilească legătura dintre rațiune și emoție, dintre teorie și experiență, dintre idee și ideal. Însă la o cultură în care sensibilitatea este la fel de evoluată ca logica nu se poate ajunge decât prin dezvoltarea deopotrivă a denotației și conotației limbajului. Într-o cultură înaintată, echilibrul dintre minte și suflet se obține nu prin coborîrea denotației, ci prin înălțarea conotației. Vorbirea poate fi astfel prelucrată încît să producă idei capabile să aprecieze realitatea în aceeași măsură în care o cunosc. Poezia este modalitatea privilegiată a vorbirii care evaluează împrejurările la care se referă. La ambivalența constatativ-apreciativă se referă de cîteva ori că atunci „cînd un conținut obiectiv este exprimat (spus sau scris) de vorbirea vie, este totdeauna însoțit de un accent apreciativ determinat. Fără accent apreciativ, nu există cuvînt”². În concepția lui Bahtin, conotația capătă o importanță deosebită chiar și în vorbirea curentă. „Mai mult decît atît — scrie el — apreciativului îi revine rolul creator în schimbările semnificației. Schimbarea semnificației este totdeauna, în ultimă instanță, o *re-evaluare*: deplasarea cuvîntului dat de la un context apreciativ la altul”³. Totuși, în vorbirea cotidiană, banalizarea întărește denotația în dauna conotației. Prin prozodie, tropi și figuri, poezia menține conotația la nivelul denotației. Arta, în genere, creează un semni-

¹ *Ibidem*.

² M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 150.

ficant, care, prin simbolizare, realizează unitatea dintre rațiune și sensibilitate, amenințată mereu de energia abstractizantă a limbajului. Dezvoltând suprasegmentalele rostirii (muzică) și paralingvisticele comunicării orale (plastica), arta este semnificantul secund menit să amplifice expresivitatea în descreștere a conotațiilor verbale.

Limbajul este originea și suportul tuturor ideilor.

9. CITIRE ȘI VIZIONARE ÎN EDUCAREA GÎNDIRII

Din clipa în care au reușit să vorbească, oamenii au și început să diferențieze subiectul de obiect, gîndirea de trăire și cultura de natură. Lucrurile devin „obiecte” numai dacă vorbirea, numindu-le, le scoate din anonimatul naturii și le așează în fața unui „subiect”; gîndirea se dezvoltă în măsura în care vorbirea transformă experiențele în idei; cultura este adăugată naturii în lumina proiectelor construite de vorbire.

Dar faptul că vorbirea generează ideile nu înseamnă că ideile sînt reductibile la vorbire, ci doar că nu sînt independente față de ea. Vorbirea a fost făurită ca mijloc de comunicare a *informațiilor*, nu ca mijloc de construire a *ideilor*. Și, spre deosebire de informații, care, fiind materiale, circulă în întreaga natură, ideile, fiind spirituale, aparțin exclusiv culturii. Însă vorbind, oamenii au transformat informațiile în idei și au început, astfel, să cunoască, să gîndească să creeze. Deosebirea fundamentală dintre informațiile propagate prin semnale în lumea necuvîntătoarelor și ideile comunicate prin vorbire în societatea omenească rezidă tocmai în faptul că prin limbaj percepția devine *denotație* și emoția se transformă în *conotație*. Prin în-

suși exercițiul ei, vorbirea făurește idei în care se cristalizează atât atitudinile pragmatice și afective, cât și reflectarea. La începuturile istoriei, oamenii comunicau mai mult chemări, avertismente și îndemnuri decât cunoștințe, dar cunoștințele n-au lipsit niciodată, deoarece reflectau felul obiectelor care au provocat atitudinile pragmatico-afective. Vorbirea nu poate comunica decât idei și ideile nu pot fi comunicate fără vorbire. Senzațiile și emoțiile sînt incomunicabile prin vorbire. Prin vorbire nu pot fi comunicate decât denotațiile ideilor. Dincoace și dincolo de vorbire se întinde tăcerea naturii, oricît de neliniștită este ea.

Vorbirea a fost inventată ca fiecare să poată spune celorlalți *ceva despre ceva*. Însă vorbirea spune totdeauna *ceva abstract* despre *ceva general*; referentul vorbirii nu este niciodată un lucru *individual*, ci *genul* unor lucruri. Dacă referentul ar fi individual, denotația care îl reflectă n-ar mai putea fi definită. Individualul, percepția și emoția sînt indefinibile. Definibile sînt numai noțiunile. Iar dacă referentul ar fi individual și denotația generală, atunci cunoașterea ar fi compromisă. Referentul este însă nu caietul pe care îl percep, ci proprietatea lui generală de a fi *caiet*. Referent nu poate să aibă decât vorbirea, deoarece numai ea este în stare să înlocuiască lucrurile printr-un semnificant capabil să transforme percepția și emoția în denotație și conotație. Referentul artei nu este *individualul real* pe care îl imită, ci *generalul cunoscut* pe care îl individualizează. Imaginea artistică individualizează un general reflectat de denotația unei semnificații verbale. Prin capacitatea ei abstractizantă și generalizantă, vorbirea dezvoltă denotația, reflectînd esențe mereu mai adînci, iar prin simbolismul fonetic al rostirii ei, prin mimică și gesturi, precum și prin mijloacele ei morfo-sintactice, structurează atitudinile pragmatice și emoționale în conotații din ce în ce mai

bogate. Istoria *scrierii* este, de fapt, istoria *transcrierii* semnificantului verbal, care devine din ce în ce mai *arbitrar* sub retroacția procesului de *abstractizare* a denotațiilor. Trecerea de la pictografie, prin ideografie, la fonografie transcrie înaintarea vorbirii de la monosilabele holofractice la propoziție și discurs. În opoziție cu scrierea, care, fiind uniformă, impersonală și imitabilă, este preponderent denotativă, imaginea artistică, fiind variabilă, personală și inimitabilă, este precumpănitor conotativă. În vreme ce scrierea, schematizând conotația în favoarea denotației, ajunge, în cele din urmă, să consemneze fonemele vorbirii, arta, desfășurând conotația strânsă în preajma denotației, exprimă atitudinea emoțională a artistului față de lumea sa. Ca și scrierea, arta este un semnificant secund față de vorbire. Însă, în contrast cu scrierea, care pierde conotația în avantajul denotației, arta redresează și îmbogățește însăși conotația. Artă nu comunică o emoție, ci conotația unei idei care s-a format în și prin vorbire. În vreme ce emoția *spontană* este resimțită în fața unui lucru individual, emoția *estetică* este trăită și gândită în fața unei opere care materializează o idee. În natură, lucrurile sînt exemplare unui gen; în artă, operele sînt creații care sensibilizează înțelesuri. Înțelesul unei imagini artistice este semnificația verbală a cărei conotație o exprimă. Forța de înrîurire a unei opere de artă provine din generalitatea semnificației verbale pe care o individualizează. Artă nu imită natura pentru a o copia, ci pentru a exprima o anumită atitudine pragmatică și afectivă față de ea. Recepția cultă a unei opere de artă presupune educarea simultană a sensibilității și a intelectului. Nu există operă artistică de neînțeles, dar nici pe deplin înțeleasă.

O operă artistică este totdeauna mai mult sau mai puțin înțeleasă. Pentru a o înțelege este nevoie nu nu-

mai de *contemplare*, ci și de *cunoaștere*. Înțelegi ceea ce *vezi* numai dacă *ascuți* ceea ce îți spune gândirea. Oamenii privesc nu numai cu văzul, ci și cu auzul. Operele geniale sînt totdeauna contemporane deoarece fiecare epocă înțelege încă ceva, contemplîndu-le. Ceea ce vedem depinde în mai mare măsură decît se crede de ceea ce știm.

Însă gîndurile, ideile, înțelesurile, semnificațiile nu se reduc la formele logice ale denotației: noțiuni, judecăți, raționamente; ele conțin și formele infralogice ale conotației în care se structurează reacțiile reprezentative, pragmatice și afective față de lume. A crea înseamnă a transforma experiența senzorial-afectivă în idei, în primul rînd *vorbite*, chiar dacă nu rostite, și abia în al doilea rînd *arătate* prin sunet și imagine. Talentul este capacitatea omenească de a trece experiența în expresie, iar educația este dezvoltarea capacității oamenilor de a trece și de la expresie la experiență.

Știința se exprimă prin scris, arta, prin sunet și imagine. Cititorul unei lucrări științifice, trecînd de la privirea literelor la semnificația cuvintelor transcrise, este preocupat, mai ales, de denotație; spectatorul unei opere de artă, trecînd de la privirea imaginii la înțelesul discursului exprimat, este atras, mai presus de toate, de conotație. De aceea, lectura dezvoltă, mai ales, gîndirea abstractă și cunoașterea, iar vizionarea educă sensibilitatea și viața afectivă. Fără gîndire abstractă, antropoidul nu devine om, iar fără viață afectivă omul devine robot. Este adevărat că beletristica încearcă să compenseze, prin mijloace stilistice, pierderile conotative pricinuite de trecerea de la oral la scris, dar un text nu va putea niciodată să concureze cu artele vizuale, singurele capabile să „ridice în picioare” conotațiile inevitabil *culcate* în semnificația cuvintelor. Uimit de contrastul dintre unidimensional-

tatea temporală a cuvintelor și tridimensionalitatea spațială a lucrurilor, un copil, ajuns la o anumită etapă a achiziționării limbajului, și-a întrebat învățătorul cum e posibil ca un cuvânt atât de mic ca „cer” să denumească ceva atât de mare... Cuvintele nu sînt imaginea lucrurilor, ci doar înțelesul lor. A citi nu înseamnă a contempla litere, ci a asculta idei. Literatura este mai mult eufonie decît caligrafie. Tulburarea capacității de a citi se vindecă prin îmbunătățirea vorbirii, nu a scrierii, a auzului, nu a văzului. Camil Petrescu „vede” idei ca om de teatru, nu ca scriitor: spectacolul teatral arată în patru dimensiuni ceea ce textul nu poate sugera decît într-una singură. Învățarea unei limbi de către surdo-muți dovedește că deprinderea de a scrie și de a citi este împiedicată de ignorarea formei fonice a vorbirii; surdo-muții învață să scrie și să citească pe măsură ce învață să vorbească, deși fără să rostească. Rămîne o deosebire fundamentală între un surdo-mut și un cimpanzeu care a fost dresat să folosească semnele gestuale prin care comunică surdo-muții: la om, semnul gestual este un *semnificant secund*, la animal, este un *semnal adăugat*. De aceea, surdo-muții pot ajunge la gîndirea abstractă, în vreme ce cimpanzeii nu pot depăși sesizarea asemănărilor și deosebirilor sau, cel mult, operațiile de analiză și sinteză. De la comportamentul inteligent la activitatea intelectuală nu se poate trece decît prin vorbire. La om, capacitatea de a vorbi este tot atât de înnăscută ca și mersul în două picioare și bimanitatea. În antropogeneză, precum și în dezvoltarea culturii, vorbirea este factorul decisiv. Educarea gîndirii și a creativității trece neapărat prin educarea vorbirii și prin echilibrarea celor două prelungiri fundamentale ale ei: scrierea și artele audio-vizuale, citirea și vizionarea.

Dezechilibrarea raportului dintre citire și vizionare pune în primejdie integritatea omului și dezvoltarea culturii. Hipertrofierea imaginii în dauna cuvântului și deci a vizionării în dauna citirii intensifică sensibilitatea în detrimentul rațiunii și viața exterioară în paguba celei interioare. Într-o cultură invadată de imagini, toată lumea se uită la televizor și se duce la cinema, dar mereu mai puțini se duc la teatru și numai câțiva mai citesc literatură dramatică. În receptarea operei, contribuția spectatorului este mult mai slabă decât contribuția cititorului. Lenea de a gândi se împacă mult mai bine cu icoanele decât cu cartea. Dimpotrivă, hipertrofierea scrisului și a cititului în dauna imaginii și a vizionării duce, în cele din urmă, la științism și birocratie, la un om care calculează din ce în ce mai mult și trăiește mereu mai puțin și mai în afara lui. În ambele cazuri, oamenii se reduc la elementele unui sistem social, având aceeași importanță pe care o au fonemele în sistemul unei limbi: *strict relațională*. Așa se și explică „voga” structuralismului din ultimele două decenii. La temelia structuralismului se află prejudecata că sistemul este totul, elementele, mai nimic; deci societatea este totul, individualitatea, mai nimic. Însă izvorul creației este personalitatea umană, singura în stare să transforme experiența în expresie. Tensiunea dintre social și individual, dintre senzorial și rațional, dintre conotație și denotație, dintre vorbire și formele neverbale de expresie nu poate să existe decât datorită individualității umane. Orice înjumătățire a omului secătuieste izvorul originalității creatoare. În vreme ce trăirismul ne întoarce spre fenomenul original, spre matricea stilistică, spre imaginile arhetipale, structuralismul se îndreaptă spre o lume populată numai de emițători și receptori între care circulă o informație calculabilă matematic. Și într-un caz și în celălalt, istoria este suspendată și omul este

smuls din cultură și azvîrlit din nou în natură. Idealul lui Stuart Chase, de pildă, este propriul său motan care „rămîne toată viața realist, deoarece n-are de-a face nici cu filozofia și nici cu logica formală și nici nu este falsificat de diversele credințe create de limbă”. Iar Arthur Koestler crede că omul nu este nimic altceva „decît un mecanism biochimic complex, funcționînd grație unui sistem de ardere care furnizează energia unor ordinatori dotați cu o prodigioasă capacitate de înmagazinare pentru a reține informațiile codate”¹.

Educatorii „omului nou” trebuie să îmbine neconținut cuvîntul cu imaginea, cititul cu vizionarea. Lectura singură izolează gîndirea de trăire, imaginea singură lasă trăirea fără gîndire. Dealtfel, cuvîntul a fost totdeauna însoțit de imagine. Din cele zece porunci, cea mai des încălcată este aceea care interzice făurirea chipului cioplit. Iconoclastia nu desființează idoli, ci îi înlocuiește. Pe de altă parte, imaginile nu sînt înțelese decît de știutorii de carte. Analfabeții nu rețin dintr-un film despre asanarea unei bălți decît o pasăre care a trecut întîmplător prin cadru. Distincția dintre esențial și neesențial este un efect al culturii scrise. Culturile orale nu fac deosebirea dintre necesar și întîmplător. Înainte de a învăța să scrie și să citească, nici copiii nu pot distinge limpede întîmplarea de necesitate și ficțiunea de realitate. Covîrșirea lor cu imagini îi adaptează la o lume redusă la suprafața ei, fără adîncimi de gîndit și fără valori de ierarhizat. Sub presiunea imaginilor, se dezvoltă mai mult reflexele condiționate decît reflecțiile critice.

Fluxul neconținut al imaginilor nu îngăduie, ca lectura, răgazul meditației și al aprecierilor. Indistincția dintre aparență și esență menține și confuzia dintre

¹ A. Koestler, *Face au neant*, Paris, Calmann-Lévy, 1975, p. 30.

întâmplare și necesitate. Cartea îi învață pe copii să urce, prin abstractizare, de la aparență la esență, de la împlinirea pe care o văd la necesitatea pe care trebuie s-o înțeleagă. Neștiutorii de carte au crezut întotdeauna că tot ce se întâmplă este și necesar. Iluzia fatalității este generată tocmai de credința că nimic nu-i întâmplător; fatalitatea există atîta vreme cît durează credința în ea. Libertatea de creație, capacitatea de a transforma o experiență nouă într-o nouă expresie, nu este posibilă decît în interstițiul dintre necesitate și împlinire. În lumea viețuitoarelor, unitatea contradictorie dintre necesitate și împlinire se manifestă ca dialectică a însușirilor ereditare și a celor dobîndite; la om, ea apare ca interdependență între evoluția naturii și creațiile culturii. Pedagogia trebuie să țină seama și de ereditatea oamenilor și de educabilitatea lor. Nu oricine poate să facă orice, dar oricine poate să facă ceva. A fost o vreme cînd, neglijînd ponderea eredității, am confundat egalitatea posibilităților sociale cu egalitatea posibilităților individuale. Dimpotrivă, astăzi se susține din ce în ce mai des că viața fiecăruia este „scrisă” genetic, nu în cartea cerului, ci în acizii dezoxiribonucleici din fibra polimerică a cromozomilor. Cu alte vorbe, destinul omului a fost coborît din cer și în genotip. Cel mai probabil este că împlinirea fiecăruia depinde atît de ereditate cît și de educație. Este deci din ce în ce mai necesară o orientare profesională în stare să realizeze împlinirea dintre aptitudinile înnăscute și meseriile cerute. Fericirea fiecăruia se întemeiază, în primul rînd, pe coincidența dintre aptitudini și profesie. Din nefericire, mulți își aleg o meserie pentru care nu sînt dotați. Societatea viitoare, pe măsură ce va înainta de la muncile necesare la activități libere, va trece de la educarea

diferențiată a oamenilor pentru diversele profesii existente la diferențierea și înmulțirea profesiunilor însele. Unitatea societății socialiste se bazează pe diferențierea membrilor ei, nu pe uniformizarea lor. Pentru a înlesni dezvoltarea diferențelor *individuale* ne străduim să înlăturăm diferențele *sociale* dintre oraș și sat, manual și intelectual, bărbați și femei.

Ceea ce îi diferențiază pe oameni nu este numai originalitatea eredității și experienței, ci, mai ales, capacitatea de a transforma reprezentările și emoțiile în conotația și denotația unor semnificații verbale. Educarea vorbirii, prin dialoguri, discuții, dezbateri, capătă deci o importanță deosebită în făurirea individualităților creatoare. Să nu uităm că „miracolul grecesc” a fost efectul primei democrații din istoria omenirii... O societate al cărei ideal este libertatea de creație a membrilor săi trebuie să construiască o cultură nu numai pentru toți, ci și pentru fiecare.

INCHEIERE

Obiectivitate științifică înseamnă nu numai adecvarea subiectului la obiect, ci și conștiința ideologiei care orientează subiectul în decursul cercetării obiectului. Ignorarea ideologiei care acționează în mintea subiectului cercetător nu anulează ideologia, ci o lasă în afara controlului critic. Deoarece nici un subiect nu poate veni în fața obiectului fără nici o idee, lipsa *judecăților critice* îngăduie *prejudecățile spontane*, în-deobște, cele mai triviale. De aceea, precizez în încheiere ideologia, adică sistemul de valori, de la care am pornit și la care am ajuns în teoria vorbirii: omul este idealul suprem al omului, iar istoria lui progresează în măsura în care, dezvoltându-și vorbirea și

gîndirea, izbuteste să pună întreaga lume în slujba perfecționării individualității, subiectivității spiritualității, libertății și creativității sale. Valoarea este proprietatea culturală pe care o capătă natura de îndată ce intră în contact cu activitatea omului. Numai omul poate da un sens acestei lumi. Oamenii trebuie să stăpînească ideile, nu ideile oamenii. Progresul este o invenție umană.

Ideea de progres este însă din ce în ce mai contestată. Hipertrofierea științei în dauna conștiinței, a tehnicii în paguba moralei, a vieții sociale în detrimentul celei individuale, sărăcirea resurselor naturale, poluarea mediului înconjurător, creșterea vertiginoasă a populației, relativizarea adevărilor, prăbușirea diverselor dogme au provocat, în vremea din urmă, o neîncredere crescîndă în ideea de progres. Numeroase lucrări încearcă să minimalizeze superioritatea omului față de celelalte ființe și a culturii înaintate față de cele rămase în urmă. Altele invită contemporaneitatea să se întoarcă urgent la natură, la origini, la matcă și să refuze istoria. În fuga lor spre trecut, unii se opresc la substratul nelatin al culturii noastre și îl opun culturii „invadatorilor” romani, iar alții prezintă cultura populară nu ca pe o cale, ci ca pe o țintă. Frica de umbre a devenit mai mare decît bucuria înălțării: vorbirea ne rătăcește, deci înapoi la strigăte, abstracțiile ne înstrăinează, deci înapoi la concret, cunoașterea ne periclitează, deci înapoi la inocență. Numai că omul nu poate să aibă decît cel mult un singur fel de paradis: cel definitiv pierdut. Omul a pierdut paradisul din clipa în care a oștigat putința de a vorbi, de a gîndi, de a cunoaște, de a trăi în tensiunea valorilor contrarii. Destinul omului este să vorbească, detectînd adevărurile, să gîndească, înlăturînd greșelile, să cunoască, depășind erorile. Nici o întoarcere nu mai poate să ajungă la punctul de plecare. Apologia trecutului este

o critică indirectă a prezentului. Prezentul trebuie apreciat în lumina unui viitor superior posibil, liber ales. Lupta cu vorbirea, cu gândirea, cu cunoașterea, este, de fapt, o luptă a omului cu sine însuși pentru a rămâne măsura tuturor lucrurilor. Parțialitatea comunicării nu înseamnă incomunicabilitate, dialectica gândirii nu înseamnă iraționalitate, relativitatea cunoștințelor nu înseamnă ignoranță. Limitate sînt vorbele, gândurile, cunoștințele, nu vorbirea, gândirea, cunoașterea. Nici o limită eternă nu ne desparte de adevărul absolut, chiar dacă etern ne va despărți o limită...

Progresul pe care îl săvîrșește omul în evoluția materiei începe cu făurirea singurului mijloc de comunicare al cărui semnificant poate fi „dublu articulat” și poate deci, prin energia lui metaforică, să producă semnificații mereu mai generale și mai abstracte.

Într-adevăr, în natură nu există progres, ci doar schimbări, evoluții, dezvoltări. O schimbare poate fi socotită progres numai în raport cu un criteriu uman de apreciere. Este progres tot ceea ce contribuie la dezvoltarea individualității umane, la sporirea libertății, creativității și spiritualității sale. Saltul de la materia nevie la cea vie, evoluția materiei vii de la amoebă la antropoid, inventarea mijloacelor de producție și de comunicare înseamnă progres, deoarece au dus la formarea omului. Istoria omenirii a progresat ori de cîte ori a izbutit să elibereze individualitatea umană de încă o constrîngere naturală sau socială. De aceea, orice sporire a cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine este un progres. Stăpînirea și autostăpînirea nu sînt posibile fără cunoștințe și conștiință.

După saltul de la materia nevie la materia vie, făurirea simbolului este cel mai important moment al progresului. Simbolul, care inaugurează dezvoltarea gândirii și istoria cunoașterii a fost creat nu pentru a exprima nostalgia originii, după cum cred filozofii dez-

nădejdi, ci încrederea într-un scop. Simbolul este instrumentul înaintării, nu al întoarcerii. El amintește de trecut pentru a se familiariza cu viitorul. Prin simbol, oamenii încearcă să se înalțe de la ceea ce se poate *percepe* la ceea ce nu se poate decât *pricepe*, de la simțire la gândire, de la aparență la esență, de la trecător la permanent. Simbolul este mai degrabă mijlocul prin care profanul urcă la sacru decât modul prin care sacral coboară în profan. Mitul androginului este un simbol al cărui semnificant vorbește despre indistincția dintre bărbat și femeie pentru a sui gândirea la ideea nediferențierii dintre bine și rău, de dinainte de „căderea în păcat”.

Nu încapе îndoială că vorbirea și arta progresează mai încet decât mijloacele și relațiile de producție; deosebirea dintre limba lui Aristotel și aceea a lui Kant sau dintre Afroditele lui Praxiteles și Sărutul lui Rodin este mai mică decât între civilizația grecească a secolului V înaintea erei noastre și viața socială a Europei occidentale din secolul al XIX-lea. Și totuși există o deosebire calitativă între Ienăchiță Văcărescu și Mihai Eminescu. Eminescu exprimă conotațiile unor semnificații ale căror denotații sînt mult mai adînci decât acele din poeziile lui Văcărescu. E greu de contestat că trecerea de la holofrază la metalimbaj și de la desenele rupestre la alfabet este un progres pentru dezvoltarea conștiinței umane. Faptul că vorbirea și arta înaintează mai încet decât tehnica nu înseamnă că stau pe loc. Dealtfel, arta nu este chiar atît de indiferentă față de progresul tehnicii. Tehnica a participat întotdeauna, în mod nemijlocit, la construirea semnificantului. Nimeni nu poate să nege influența electronicii asupra muzicii contemporane și a betonului asupra arhitecturii moderne. Semnificantul nu îmbracă semnificația, ci o generează. Cel mai legat de semnificație este semnificantul simbolurilor.

Simbolul este un semn al cărui semnificant imită realul pentru a arăta la ce se referă semnificația. Simbolul imită realul nu de dragul lucrurilor, ci pentru a exprima atitudinea oamenilor față de ele. Semnificantul unui simbol nu *copiază* realul, ci îl *imită*, mai mult sau mai puțin, de la *reproducere* până la *himeră*. Imitația simbolică, metaforică sau metonimică este construcție, invenție, creație. Simbolul imită realul pentru a semnifica idealul. Simbolul este o ficțiune. Prin semnificantul lui, simbolul individualizează generalitatea unei idei, sensibilizează un înțeles, materializează o atitudine spirituală, re-prezintă un absent. Importanța simbolurilor rezidă mai puțin în ceea ce „prezintă” și mai mult în ceea ce „re-prezintă”. Simbolul a fost făurit pentru a depăși individualul, sensibilul, prezentul și nicidecum pentru a restabili legătura cu trăirea originară, cu matricile stilistice sau cu imaginile arhetipale. Simbolul n-a fost inventat pentru a sensibiliza concepte, ci pentru a conceptualiza sensibilul. Ceea ce îl caracterizează nu este faptul că se *află* la mijlocul drumului între senzorial și intelectual, ci că se *mișcă* în direcția conceptului. Menirea simbolului este să cristalizeze cât mai multă emoție în preajma abstracției, nu să ne întoarcă la concret. Simbolurile sînt concepte „in statu nascendi” și nu concepte degradate. Simbolurile artei arată în două, trei sau patru dimensiuni ceea ce simbolurile verbale nu pot să spună decît într-una singură. Față de simbolismul fonetic al vorbirii, simbolurile artei nu pot fi decît secunde. Artă nu este menită să ne întoarcă în natură, ci să ne înalțe în cultură. Forța de înrîurire a simbolurilor artistice rezidă în generalitatea semnificației pe care o individualizează semnificantul. Artă nu comunică nici aspecte ale unor lucruri, nici emoțiile pe care le stîrnesc în sufletul omului, ci conotațiile unor semnificații, în primul rînd, verbale. Nu lipsă conceptului deosebește

simbolul euristic, care ajunge la fonem și literă de simbolul expresiv, care ajunge la teatru și film, ci gradul lui de dezvoltare. Chiar și simbolurile nostalgiei — androgenul, raiul, saturnaliile — exprimă deja, implicit, conceptul indistinției primordiale. Simbolul este întotdeauna expresia sensibilă a unei idei care nu se ivește decât în și prin vorbire.

Vorbirea este, într-adevăr, „originară”, dar nu este un „păcat”, ci invenția prin care antropoidul a ieșit din „paradisul” naturii și a ajuns în tensiunea „luciferică” a culturii. Și așa cum unii copii refuză să depășească vârsta preșcolară, de frică vieții, tot așa unii gânditori, de frica istoriei, își invită semenii să se retragă la izvoarele lor mitice și să boicoteze înaintarea de la particular la universal, de la real la ideal, de la știință la utopie, deși u-topie înseamnă nicăieri, nu niciodată...

Ideea de progres este, într-adevăr, îndeajuns de recentă. Până în veacul al XVIII-lea, viitorul nu era decât un prezent corectat sau un trecut încă nestricat... Viitorul înțeles ca o înaintare de la o calitate inferioară la una superioară este produsul optimismului științific al veacului XIX. Astăzi este limpede că progresul nu este o înaintare calmă și fatală spre o lume din ce în ce mai bună, ci o luptă dură a oamenilor cu împrejurările și cu propriile lor idei. Sensul istoriei este o creație a oamenilor care participă la desfășurarea ei. *Fatalismul* generează fatalitatea. Oamenii rămân sub dominația istoriei atâta vreme cât nu-și dau seama că ei fac istoria. Izvorul progresului se află în conștiința și voința oamenilor. Dependența progresului de om crește pe măsură ce omul devine conștient că este singura ființă creatoare de simboluri și deci dătătoare de sens.

Nu este oare acesta un punct de vedere antropocentrist? Evident! Dar Copernic n-a desființat antro-

pocentrismul, ci geocentrismul : poziția centrală a omului în univers nu depinde de locul pământului în sistemul nostru solar, ci de puterea lui de creație. Darwin a contrazis *originea divină* a omului și nicidecum îndreptățirea lui de a se propune ca *scop suprem* al existenței. Marx s-a opus idealismului, nu idealurilor. Este firesc ca idealul suprem al omului să fie omul însuși, singura ființă creatoare de cultură, singura ființă capabilă să schimbe lumea și, mai ales, să se schimbe pe sine însăși.

Nimeni n-a făcut această lume pentru om, dar omul o poate face pentru el...



CUPRINS

Introducere	5
1. Dinamica simbolului	14
2. Vorbire și joc	35
3. Vorbire și rostire în geneza artei	42
4. Necesitatea ficțiunii	51
5. Talentul	58
6. Artă ca expresie a conotației	67
7. Contraste semiotice între teatru și film	75
8. Vorbirea și „sedul” ideilor	89
9. Citire și vizionare în educarea gândirii	104
Incheiere	112

„La început a fost *Cuvîntul*“. Dar nu la începutul lumii, ci la începutul culturii. Dincoace de cuvînt se află natura, dincolo de el începe cultura. Începînd să vorbească, antropoidul a devenit om, laba a devenit mîină, piatra necioplită a devenit unealtă, adaptarea a devenit muncă, hrana a devenit mîncare, adăpostul a devenit casă. Nici o stare sufletească nu ajunge idee decît în și prin vorbire. Însă vorbirea nu e vorbărie; vorbăria este manifestarea zgomotoasă a tăcerii de vreme ce nu mai spune nimic. Vorbirea este principalul mijloc de comunicare și de construire a ideilor.